GENNAIO 1998
ANNO XV

N. 1
LIRE 9.500

L'INDICE
DEI LIBRI DEL MESE

con "L'Indice dell'Indice" 1997

Il Libro del Mese
Opere scelte di Curzio Malaparte
recensito da Nicola Merola

Cesare Cases
Yossi Rakover si rivolge a Dio
di Zwi Kolitz

Il dolce domani
recensito da Gianni Rondolino
e Francesco Rognoni
in "Effetto film"

Elio Vittorini e Alfonso Berardinelli
recensiti da Edoardo Esposito e Mario Barenghi

Luisa Malerba
La rottamazione dell'ignoranza

Ferdinando Taviani
Arlecchino a Parigi
di Delia Gambelli

Donatella Pini
Sulle tracce di Cervantes di Rosa Rossi

Tullio Pericoli: *Curzio Malaparte*

MENSILE D'INFORMAZIONE - SPED. IN ABB. POST. COMMA 20/b ART. 2, LEGGE 662/96 - ROMA - ISSN 0393 - 3903

L'INDICE DEI LIBRI DEL MESE

SommariO

Gennaio 1998

In questo numero

Il Libro del Mese

6 Opere scelte
di Curzio Malaparte
recensito da Nicola Merola

Intellettuali e letteratura

8 Edoardo Esposito, Il giornalista Vittorini
Lidia De Federicis, Rosso
9 Mario Barenghi, L'eroe che pensa di Berardinelli

Narratori italiani

10 Francesco Roat, Tango italiano di Rino Genovese
Sergio Pent, Il talento di Cesare De Marchi
Pietro Spirito, Franziska di Fulvio Tomizza
11 *Romanzi di giornalisti, schede*

Poesia

12 Gianni D'Elia, Opere di Attilio Bertolucci
Stefano Verdino, Predario di Giorgio Luzzi
Giorgio Bertone, Canzoniere di Roberto Piumini

Intervento

13 Luigi Malerba, La rottamazione dell'ignoranza

Scrittori e città

14 Alessandro Fo, Rêveries, nostalgie, innamoramenti e fantasie
15 Giulio Schiavoni, La Praga di Kafka
Elena Carmagnani, La Parigi di Marcel Poëte

Letterature

16 Giulio Schiavoni, I sonnambuli di Broch
17 Cesare Cases, Tra Auschwitz e Hollywood
Giovanni Cacciavillani, La congiura sacra di Bataille
18 Angelo Morino, Maschere di Padura Fuentes
Ugo Serani, Il poligono della siccità di Diogo Mainardi
19 *Schede*

Classici

20 Donatella Pini, Rosa Rossi sulle tracce di Cervantes
21 Ursula Isselstein, Goethe e i suoi editori

Martin Eden

22 Bruno Falcetto, Non solo scuole di scrittura
Andrea Bosco, Contro

Musica

23 Carlo Migliaccio e Nicola Pomponio, Wagner androgino

Teatro

24 Ferdinando Taviani e Barbara Piqué, Arlecchino a Parigi
25 *Schede*

Arte

26 Lucetta Momigliano Levi, Bonaparte a Verona
Marinella Pigozzi, Francesco Bagnara di Maria Ida Biggi

Politica

27 Nicola Tranfaglia, Il lungo addio di Nello Ajello

Medioevo

28 Walter Meliga, La letteratura mediolatina
Francesca Rocci, L'arte della conversazione di Peter Burke
e Le buone maniere di Valentina D'Urso
29 Luisa Castellani, Uva passa di Maria Fusaro
Stefania Pico, L'Italia carolingia di Giuseppe Albertoni

Religioni

30 Giovanni Filoramo, Jakob Taubes
e l'Enciclopedia del Cristianesimo

Filosofia

31 Fabio Dei, Wittgenstein e Freud secondo Bouveresse
Cesare Pianciola, Tu che mi guardi tu che mi racconti
di Adriana Cavarero
Schede

Salute

32 Giorgio Bignami, Prima della malattia di Paolo Vineis e
Guarire dall'omeopatia di Stefano Cagliano
Schede

---

33 Effetto film

Gianni Rondolino e Francesco Rognoni,
Il dolce domani di Atom Egoyan
altre recensioni di Umberto Mosca, Michele Marangi, Massimo
Quaglia, Paolo Rossi, Giulia Carluccio
Schede

---

37 Strumenti

Anna Cattana, Maria Teresa Nesci e Vittorio Coletti
Daic
Guide e manuali, schede

---

39 Mondo

Marina Colonna, Teorie monetarie eterodosse
Bernard Simeone, Guicciardini in francese
altre recensioni di Costanza Ferrini, Patrizia Oppici

---

42 Agenda

L'INDICE DEI LIBRI DEL MESE

SommariO

I libri

Anno XV, n. 1

Parigi e ritorno. Codici e incunaboli della Biblioteca Capitolare requisiti dai Francesi nel 1797-Grafiche Fiorini-(p. 26)
AJELLO, NELLO-*Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*-Laterza-(p. 27)
ALBERTONI, GIUSEPPE-*L'Italia carolingia*-La Nuova Italia Scientifica-(p. 29)
ALONGE, ROBERTO-*Luigi Pirandello*-Laterza-(p. 25)
AMBROSIO, GIANNI-*Enciclopedia del Cristianesimo*-De Agostini-(p. 30)

BATAILLE, GEORGES-*La congiura sacra*-Bollati Boringhieri-(p. 17)
BERARDINELLI, ALFONSO-*L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*-Einaudi-(p. 9)
BERTOLUCCI, ATTILIO-*Opere*-Mondadori-(p. 12)
BIGGI, MARIA IDA-*Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice 1820-1839*-Marsilio-(p. 26)
BOUVERESSE, JACQUES-*Filosofia, mitologia e pseudo-scienza. Wittgenstein lettore di Freud*-Einaudi-(p. 31)
BOVE, EMMANUEL-*Un padre e una figlia*-il melangolo-(p. 19)
BROCH, HERMANN-*I sonnambuli*-Einaudi-(p. 16)
BRUGNOLO, STEFANO-*L'impossibile alchimia. Saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans*-Schena-(p. 19)
BURKE, PETER-*L'arte della conversazione*-Il Mulino-(p. 28)

CAGLIANO, STEFANO-*Guarire dall'omeopatia*-Marsilio-(p. 32)
CALABI, DONATELLA-*Parigi anni venti. Marcel Poëte e le origini della storia urbana*-Marsilio-(p. 15)
CAPPABIANCA, ALESSANDRO-*Roman Polanski*-Le Mani-(p. 36)
CAVARERO, ADRIANA-*Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*-Feltrinelli-(p. 31)
CHAMOISEAU, PATRICK-*L'esclave vieil homme et le molosse*-Gallimard-(p. 41)
CHAMOISEAU, PATRICK-*Écrire en pays dominé*-Gallimard-(p. 41)
CLERICI, LUCA-*Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*-Marsilio-(p. 11)
CORRIAS, PINO-*Ghiaccio blu. L'assassino sepolto nel computer*-Baldini & Castoldi-(p. 11)

Daic. Dizionario avanzato dell'italiano corrente e Dizionario visuale-Paravia-(p. 37)
DE MARCHI, CESARE-*Il talento*-Feltrinelli-(p. 10)
DEL TACCA, MARIO (A CURA DI)-*L'etica nella ricerca biomedica*-La Nuova Italia Scientifica-(p. 32)
D'URSO, VALENTINA-*Le buone maniere*-Il Mulino-(p. 28)

FERRARI, MASSIMO-*Introduzione al neocriticismo*-Laterza-(p. 31)
FO, DARIO-*Le commedie (volume X)*-Einaudi-(p. 25)
FRIGO, MARGHERITA / SORBINI, LORENZO-*600 fossili per Napoleone*-Cortella-(p. 26)
FUSARO, MARIA-*Uva passa. Una guerra commerciale tra Venezia e l'Inghilterra (1540-1640)*-Il Cardo-(p. 29)

GALSTON, ARTHUR W.-*I processi vitali delle piante*-Zanichelli-(p. 38)
GAMBELLI, DELIA-*Arlecchino a Parigi*-Bulzoni-(p. 24)
GENOVESE, RINO-*Tango italiano*-Bollati Boringhieri-(p. 10)
GHACHEM, MONCEF-*Orphie*-Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire -(p. 41)
GOVERNI, GIANCARLO / SETTIMELLI, LEONCARLO-*Nato con la camicia. Mario Carotenuto dall'avanspettacolo a Brecht*-Marsilio-(p. 25)
GREGORI, MARIA GRAZIA (A CURA DI)-*Il Piccolo teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*-Leonardo-(p. 25)
GUICCIARDINI, FRANCESCO-*Écrits politiques*-Puf-(p. 40)
GUICCIARDINI, FRANCESCO-*Histoire d'Italie*-Robert Laffont-(p. 40)

KLOSSOWSKI, PIERRE-*L'adolescente immortale*-Bollati Boringhieri-(p. 19)
KOLITZ, ZWI-*Yossi Rakover si rivolge a Dio*-Adelphi-(p. 17)

LA POLLA, FRANCO (A CURA DI)-*Sidney Pollack*-Lindau-(p. 35)
LIGGERI, DOMENICO-*Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*-Falsopiano-(p. 36)
LORENZANI, ROBERTO / VENTURI, PAOLO-*Gps. Global Positioning System*-Hoepli-(p. 38)
LUZZI, GIORGIO-*Predario*-Marsilio-(p. 12)

MAINARDI, DIOGO-*Il poligono della siccità*-Einaudi-(p. 18)
MALAPARTE, CURZIO-*Opere scelte*-Mondadori-(p. 6)
MALRAUX, ANDRÉ-*Le regina di Saba*-Edt-(p. 19)
MARCHI, GIAN PAOLO / MARINI, PAOLA (A CURA DI)-*1797 Bonaparte a Verona*-Marsilio-(p. 26)
MARTINI, ANDREA / VIDAL, NURIA (A CURA DI)-*L'età d'oro del cinema messicano 1933-1960*-Lindau-(p. 34)
MARTINI, ANDREA / VIDAL, NURIA (A CURA DI)-*Arturo Ripstein*-Lindau-(p. 34)
MORIANI, GIANNI (A CURA DI)-*Ecologia domestica. Una guida pratica per il consumatore intelligente*-Muzzio-(p. 38)
MOSSÉ, CLAUDE / SCHNAPP-GOURBEILLON, ANNIE-*Storia dei Greci*-La Nuova Italia Scientifica-(p. 38)

NATTIEZ, JEAN-JACQUES-*Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione*-Einaudi-(p. 23)

PADURA FUENTES, LEONARDO-*Maschere*-Tropea-(p. 18)
PANSA, GIAMPAOLO-*La bambina dalle mani sporche*-Sperling & Kupfer-(p. 11)
PICOULY, DANIEL-*Le lacrime del capo*-Bompiani-(p. 19)
PISTOIA, MARCO-*Maurizio Nichetti*-Il Castoro-(p. 36)
PIUMINI, ROBERTO-*L'amore in forma chiusa. Canzoniere*-il melangolo-(p. 12)

RIOTTA, GIANNI-*Principe delle nuvole*-Rizzoli-(p. 11)
ROSSI, ROSA-*Sulle tracce di Cervantes*-Editori Riuniti-(p. 20)

SAVARINO, LUCA-*Politica ed estetica. Saggio su Hannah Arendt*-Zamorani-(p. 31)
SAVIANE, SERGIO-*El còce*-Marsilio-(p. 11)
SERGIO COLOMBA (A CURA DI)-*Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*-Bulzoni-(p. 25)
SPOONER, LYSANDER-*La Costituzione senza autorità. No Treason No. 6*-il melangolo-(p. 27)
SUOLAHTI, ELINA / BERGER, MARTTI-*Voci di scrittori italiani*-Artemisia-(p. 38)

TAUBES, JAKOB-*Escatologia occidentale*-Garzanti-(p. 30)
TAUBES, JAKOB-*La teologia politica di San Paolo*-Adelphi-(p. 30)
TOMIZZA, FULVIO-*Franziska*-Mondadori-(p. 10)
TURIGLIATTO, ROBERTO (A CURA DI)-*Robert Kramer*-Lindau-(p. 35)

UNSELD, SIEGFRIED-*Goethe e i suoi editori*-Adelphi-(p. 21)

VIGANO, ALDO-*Storia del cinema storico in cento film*-Le Mani-(p. 36)
VINEIS, PAOLO-*Prima della malattia. Per un'etica della prevenzione*-Marsilio-(p. 32)
"Vis à vis. Quaderni per l'autonomia di classe"-Erre emme-(p. 27)
VITTORINI, ELIO-*Letteratura, arte, società. Articoli e interventi (1926-1937)*-Einaudi-(p. 8)

WAGENBACH, KLAUS-*Due passi per Praga insieme a Kafka*-Feltrinelli-(p. 15)

Biblioteca Einaudi

gennaio

John A. Bossy

Dalla comunità all'individuo

Per una storia sociale dei sacramenti nell'Europa moderna

Uno dei piú autorevoli studiosi del cristianesimo europeo illumina le pratiche religiose, e in particolare i sacramenti, come specchio della mentalità collettiva, degli assetti sociali e dei loro cambiamenti.

Traduzione di Piero Arlorio.

pp. XVIII-198, L. 30 000

Jacob Burckhardt

Sullo studio della Storia

Lezioni e conferenze (1868-1873)

Uno dei momenti salienti della moderna riflessione storiografica restituito alla sua originalità attraverso una edizione di esemplare rigore critico.

A cura di Maurizio Ghelardi.

pp. XLVI-286, L. 34 000

Piero Sraffa

Produzione di merci a mezzo di merci

Premesse a una critica della teoria economica

Uno dei testi piú significativi della teoria economica del nostro secolo.

Introduzione di Fabio Ranchetti.

pp. XL-127, L. 26 000

febbraio

Leo Strauss

Gerusalemme e Atene

Studi sul pensiero politico dell'Occidente

Uno dei maestri del pensiero politico contemporaneo si interroga sulle origini della civiltà occidentale e sulle radici profonde delle sue sconfitte di fronte ai problemi della Modernità.

Introduzione di Roberto Esposito.

pp. 680, L. 46 000

Marc Bloch

Apologia della storia o Mestiere di storico

La nuova edizione critica, condotta sui manoscritti originali, dell'appassionata riflessione in cui il grande storico francese si interroga sui metodi, sugli obiettivi e sui problemi del suo mestiere.

Edizione critica a cura di Etienne Bloch.

Prefazione di Jacques Le Goff.

pp. LXVIII-256, L. 36 000

Corrado Bologna

La macchina del «Furioso»

Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire» di Ariosto

L'*Orlando Furioso* nella tradizione cavalleresca medievale e poi nella tradizione europea: un poema del movimento e dello spazio, il racconto di un sogno che diventa percorso iniziatico di conoscenza.

pp. 240, L. 30 000

www.einaudi.it

Editoriale

Una talpa a "Tirature"

La signora Rossi, supponiamo insegnante, coltiva la felice abitudine, almeno una volta al mese, di passare nella libreria preferita per dare un'occhiata alle novità; chiacchiera con il libraio del più e del meno e acquista di regola qualche libro. Il signor Bianchi, supponiamo artigiano, una volta all'anno si consente una capatina al reparto libri dell'ipermercato che frequenta, riconosce tra le offerte una copertina pubblicizzata al "Costanzo Show" e ne decide l'acquisto, a prezzo scontato, non si sa mai che non capiti di leggerlo.

La signora Rossi e il signor Bianchi rappresentano l'alternativa che gli editori italiani hanno di fronte quando cercano di dare un volto all'enigmatico pubblico del mercato del libro. Ci sono venuti in mente leggendo le bozze di un volume che arriva nelle librerie alla metà del mese: la nuova edizione, presso Il Saggiatore, dell'osservatorio sui libri ideato e diretto da Vittorio Spinazzola, che si pubblica dal 1992 con il titolo "Tirature". Nella prefazione il curatore ne rifà la storia, dall'archetipo *Pubblico* degli anni settanta all'unica edizione con Einaudi nel 1992, alle cinque edizioni di Baldini & Castoldi. Come nelle precedenti sei edizioni, il volume è formato da una serie di analisi, in parte di carattere critico in parte di taglio sociologico, che inquadrano i fenomeni più significativi dello scorso anno in campo editoriale. Nei prossimi mesi "L'Indice" darà ulteriormente conto di "Tirature".

In questa noticina ci limitiamo a riflettere su un dato che emerge nella parte statistica, dove si mette a fuoco l'andamento del mercato librario fra il 1992 e il 1995. In questa sezione (una novità rispetto alle precedenti edizioni) si trovano molti utili dati. Quanti titoli, fra varia e scolastica, si sono pubblicati, nel nostro paese, nel corso del 1995? 49.080. Quanti erano i titoli del solo settore varia? 40.429. Qual è stata la tiratura complessiva? 289,2 milioni di copie. Qual è stato il fatturato delle vendite al prezzo di copertina e al netto delle rese? 3.691 miliardi di lire. La cosa affascinante delle statistiche è viaggiare come talpe nel sottosuolo dei dati, scavando gallerie che li mettano in relazione.

Nella nostra esplorazione abbiamo collegato l'indice di lettura e la struttura del fatturato.

Gli italiani che leggono almeno un libro in dodici mesi corrispondono al 38,5 per cento della popolazione sopra gli 11 anni e scendono al 34,6 per cento della popolazione sopra i 25 anni. Questi indici di lettura ci collocano, ahinoi!, in coda alle classifiche europee, sovrastati dalle percentuali di paesi come Francia (70%), Germania (72%), Svizzera (74%), Gran Bretagna (76%), Olanda (idem), Norvegia (78%) e Svezia (80%). I dati offrono anche una spiegazione, perché l'indice di lettura scende in parallelo con la diminuzione del tasso di scolarizzazione: "Il titolo di studio – si legge in "Tirature" – è fortemente discriminante nelle abitudini di lettura". Solo un terzo degli italiani fermatisi alla licenza media legge libri. E solo l'8,6 per cento legge più di 6 libri all'anno. Si dirà che si tratta di minoranze. Per niente! Gli italiani senza diploma sono la grande maggioranza: oltre il settanta per cento della popolazione (e il 45,8 per cento della fascia compresa fra i 25 e i 34 anni). Questi dati ci dicono una cosa molto semplice: il mercato è statico non perché non riusciamo a raggiungere tutti i potenziali lettori, ma perché non riusciamo ad aumentare il numero potenziale dei lettori. Innanzitutto con una crescita della scolarizzazione.

Questa realtà è confermata dalla struttura del fatturato e delle vendite. Sono quasi vent'anni che gli editori sperimentano canali alternativi, sostenendo che il pubblico del libro non raggiungerà le dimensioni che presenta nei paesi europei a noi vicini finché non si potranno acquistare libri in misura massiccia fuori delle tradizionali sedi di vendita. I canali alternativi sono soprattutto grande distribuzione e vendite per corrispondenza. Ma i dati li smentiscono: fra il 1993 e il 1995 il fatturato passa da 191 a 204 miliardi nella grande distribuzione e addirittura scende da 458 a 444 miliardi nelle vendite per corrispondenza (mentre i dati della libreria sono 1.743 miliardi nel '93 e 1.837 miliardi nel '95). Può darsi che dipenda da una mancata liberalizzazione del settore, resta il fatto che i canali alternativi sono in crisi. Consentono tagli dei costi, soprattutto la grande distribuzione, ma non allargano il pubblico. Il signor Bianchi non legge non perché non trova i libri a portata di mano, ma perché non è stato educato a leggere. In attesa che una scuola a livelli europei, almeno come tassi di scolarizzazione, aumenti realmente il pubblico potenziale, teniamoci stretta la signora Rossi.

Alberto Papuzzi

Le immagini di questo numero

Le immagini sono tratte da *Il secolo inglese. Una storia fotografica del Regno Unito nel XX secolo* di Brian Moynahan, De Agostini, Novara 1997, ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Fabio Palmiri, pp. 304, Lit 150.000.

Lettere

In difesa di Garin. Nel numero del 16 ottobre 1997 è apparsa sull'"Espresso" una segnalazione a firma di E. Galli della Loggia del recente volume di Eugenio Garin, *Intervista sull'intellettuale*. Pur non entrando nel merito del testo, che ognuno potrà giudicare, riteniamo inaccettabile che si adotti, specie nei confronti di uno dei nostri più grandi intellettuali, un linguaggio così greve e mistificante. Tutto ciò non può certo servire al rinnovamento culturale e civile del paese. Cogliamo l'occasione per ribadire a Eugenio Garin tutta la nostra stima.

Ferdinando Abbri, Paola Barocchi, Lina Bolzoni, Enrico Castelnuovo, Michele Ciliberto, Delia Frigessi, Paolo Galluzzi, Maurizio Ghelardi, Tullio Gregory, Sergio Landucci, Guido Oldrini, Marco Palla, Claudio Pogliano, Renzo Ragghianti, Michele Ranchetti, Paolo Rossi, Antonio Santucci, Alessandro Savorelli, Giuseppe Sergi, Simonetta Soldani, Giuseppe Tognon, Maurizio Torrini, Nicola Tranfaglia, Cesare Vasoli, Gianni Vattimo, Paola Zambelli.

Scuole di scrittura. Sono un giovane giornalista e scrittore di Latina, affezionato lettore de "L'Indice". Scrivo per manifestare il sincero apprezzamento per l'idea di introdurre la rubrica "Martin Eden". Da cultore della materia, quale (modestamente) mi reputo, ritengo evidente che il fenomeno del proliferare delle scuole di "Creative Writing" non manchi di accendere discussioni e provocare dibattiti che, a mio parere, giovano a tutto il movimento in senso lato. Lo scorso anno, ebbi modo d'assistere a una conferenza indimenticabile e particolarmente affollata, tenuta a Roma da Alberto Asor Rosa, Daniele Del Giudice, Valerio Magrelli, Enzo Cucchi e Vincenzo Cerami. Ricordo ancora il mio disorientamento, nell'ascoltare quest'ultimo rispondere alla domanda, posta dal pubblico: "Che ne pensa delle scuole di scrittura?", con un "Se devono servire per portar via un po' di soldi alla gente, sono sempre meglio che andare a rubare", pronunciato tra il serio e il faceto. Cerami, evidentemente, intendeva mettere sul "chi va là" gli aspiranti scrittori (numerosi, tra i presenti) più sprovveduti. Il rischio di truffe e raggiri, del resto, mi pare fisiologicamente connesso a qualsivoglia iniziativa del convivere umano. Perché le scuole di scrittura dovrebbero fare eccezione? Ciò che mi sembra importante rimarcare è, invece, la validità *in re ipsa* di un progetto didattico che, sarà bene ricordarlo, assurge, nei licei e nelle università americani, alla dignità di vera e propria materia d'insegnamento. Vorrei poi avanzare alcune perplessità circa una riflessione di Lidia Ravera, la quale, proprio dalle colonne de "L'Indice" ha recentemente mostrato una certa diffidenza per i manuali di scrittura creativa. Personalmente, mi trovo in piena consonanza con la Ravera quando, giustamente, afferma il primato di un insegnamento-arricchimento che scaturisce dall'insurrogabile dialogo-confronto diretto, giornaliero, personalizzato, tra maestro e allievo. Tuttavia, anche sulla base della mia personale esperienza, mi pare di poter affermare che un testo scritto può certamente costituire un valido, insostituibile (e anche economicamente più accessibile, non dimentichiamolo) punto di partenza, dal quale, magari, spiccare il volo verso le scuole di scrittura. Certo, non tutti i manuali sono immuni da lacune (che, a volte, sono veri e propri strafalcioni); alcuni sembrano addirittura concepiti con una certa fretta... Ma non vedo come la cosa possa meravigliarci più di tanto: le librerie esplodono di libri dal valore letterario, o anche solo giornalistico, mediocre o addirittura scadente. Alcune di essi sono assimilabili a un'operazione meramente commerciale, nemmeno ben congegnata. Nel bosco narrativo, gli alberi avvelenati (quelli d'un sistema editoriale traboccante di case editrici non sempre all'altezza del loro compito) non possono che produrre frutti marci. Sta a chi li coglie saperli riconoscere...

Fernando Bassoli, Latina

Come recensire. Vi dico senza preamboli quel che mi interessa: 1. Circa le recensioni: a me piacciono intelligenti, profonde, chiare, esplicite sui contenuti del testo in esame, sulla sua chiarezza e leggibilità, in cui il recensore arricchisca con considerazioni sue il tema. Apprezzerei meno giudizi espliciti sulla bontà o "acquistabilità" del libro, fatto che mi sembrerebbe anche per certi versi scorretto, ma soprattutto non vorrei che questo orientamento, indirettamente, potesse esonerare il recensore dal fare il massimo sforzo di approfondimento e di sintesi, della serie: "fidatevi di me". Penso che il servizio dell'"Indice" ai suoi lettori sia quello di far conoscere i libri che si pubblicano, ponendosi in un processo di promozione culturale; ognuno poi deciderà da solo, in base ai suoi interessi e gusti. Insomma la mia preoccupazione è che dando consigli si abbassi il tiro. 2. Mi piacerebbe vedere nella stessa pagina della recensione quelle brevi informazioni sui collaboratori che si trovano raggruppate nell'ultima pagina della rivista. 3. Non mi piacciono tanto i titoli sparsi a sghimbescio nella prima pagina, quasi a coprire i vuoti lasciati dal disegno. 4. So che non si può fare di tutto; sono molto interessato alla musica, chissà se non si potesse seguire un po' di più questo tema.

Giovanni Viel, Udine

Errata corrige. Nel numero di dicembre alcuni autori si sono visti indebitamente sottrarre la paternità dei propri pezzi: la recensione pubblicata sul numero di dicembre a pagina 11 è di Laura Luche e non di Angelo Morino, mentre la bibliografia alle pagine 16 e 17 è stata curata da Stefania Stafutti e non da Silvia Calamandrei. Inoltre la recensione di Stefano Azzarà a pagina 37 si riferisce al libro di Domenico Losurdo, *Antonio Gramsci dal liberalismo al "comunismo critico"*, Gamberetti, Roma 1997, pp. 259, Lit 29.000.

E in funzione il nuovo indirizzo di posta elettronica: `lindice@tin.it`

Al banchetto dei potenti

di Nicola Merola

CURZIO MALAPARTE, **Opere scelte**, *a cura di Luigi Martellini, con una testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Mondadori, Milano 1997, pp. CII-1608, Lit 75.000.*

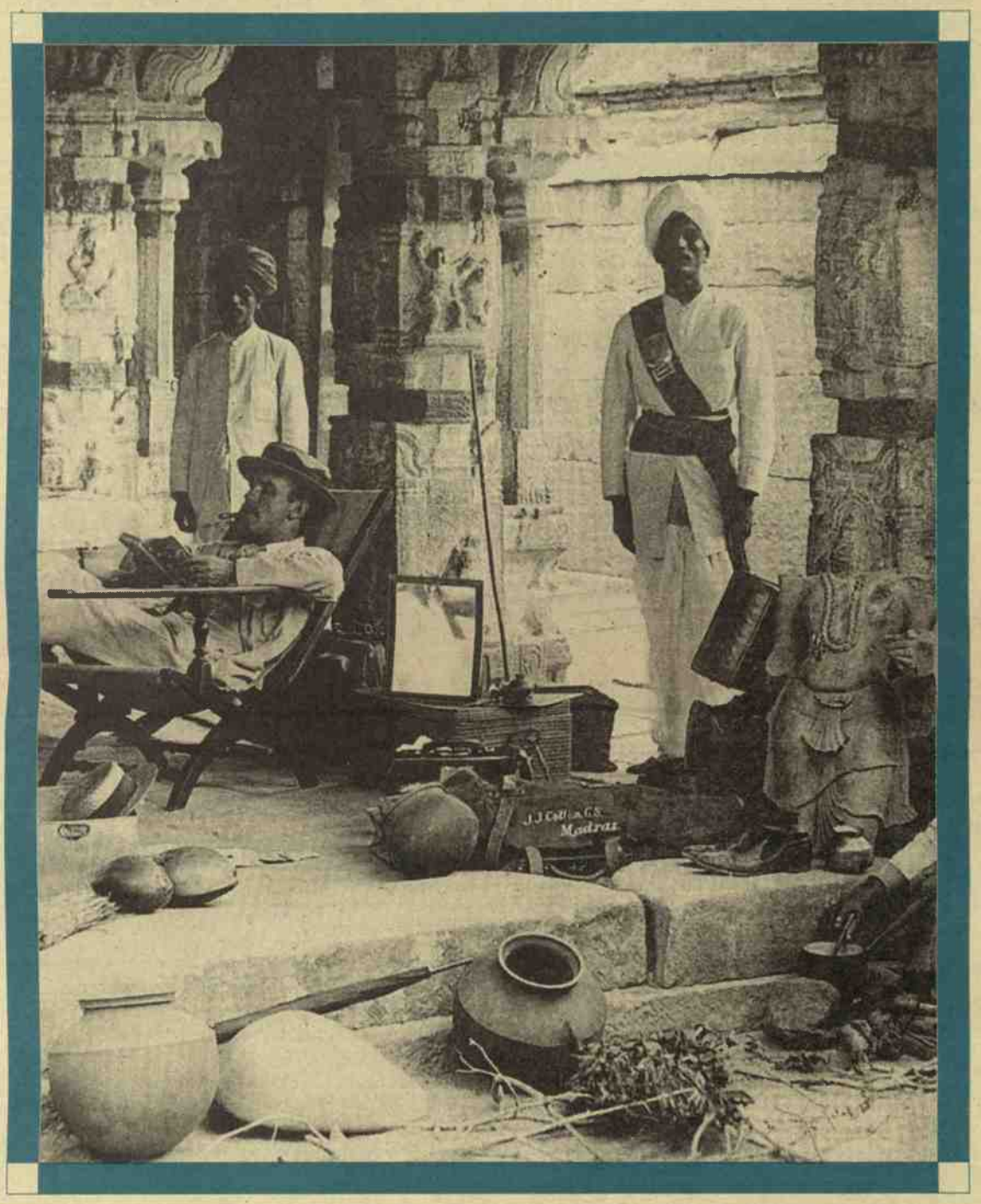
Non è facile che s'adempia il voto formulato da Giancarlo Vigorelli che, all'inizio di questo volume delle *Opere scelte* di Curzio Malaparte, a lui intitola una inequivocabile e combattiva *Testimonianza e proposta di revisione*, "nell'intento (...), se non di capovolgere, di controbilanciare almeno, le ostilità, l'avversione, addirittura il persistente linciaggio al quale, a giuoco alterno, l'uomo o lo scrittore è stato esposto e sottoposto". Il compito di chi vorrà raccogliere l'appello è reso improbo intanto proprio dalla principale tra le conseguenze della quarantena in cui si è impantanata l'aspra animosità di una volta: una generale ignoranza intorno alla personalità e all'opera dello scrittore da riabilitare, che sembra più grave e quasi incredibile per il rango d'eccellenza a suo tempo loro attribuito sulla scena internazionale.

Dopo essere assurto in vita agli onori della stampa popolare, quando la fortuna dei rotocalchi era agli albori e chi li leggeva, la borghesia più ignorante d'Europa, secondo l'impietosa definizione pasoliniana, nutriva, nei confronti dell'intelligenza e della letteratura, una diffidenza addirittura maggiore di quella attuale, da anni ormai Malaparte uomo e scrittore resta fuori persino dalle storie letterarie a più ampio spettro, dove "c'è posto e palchi dorati per tutti, minori e minorati" – annota con durezza eccessiva Vigorelli –, e così non solo vede perpetuata e ufficializzata la propria esclusione, ma non può essere difeso da accuse di cui non si conoscono i termini.

Il pregiudizio è anzi così radicato che come a niente valgono l'irriducibile fedeltà di qualche critico di buona memoria (Bo, Luti, Pampaloni) e i persistenti favori di un pubblico sul quale evidentemente il nome, se non la fama, agisce ancora; neanche le celebrazioni indette per il centenario della nascita dello scrittore – di cui a questo punto converrà ricordare che si chiamava in realtà Kurt Suckert, ma poi ottenne di cambiar nome anche all'anagrafe, che era nato a Prato da padre tedesco nel 1898 e che morì a Roma nel 1957 – lasciano presagire che si riuscirà a invertire come di prammatica la tendenza.

Del resto, mentre esige giustamente da parte degli affossatori di Malaparte "per sentito dire" la conoscenza approfondita di una produzione in tutti i sensi cospicua, lo stesso Vigorelli deve accontentarsi di corroborare la propria "proposta di revisione" con un'antologia, rappresentativa quanto si vuole e tale da costituire di per sé un avvenimento, ma pur sempre limitata alle opere più note, rimaste proverbiali e spesso proverbialmente consegnate all'intrattenimento per stomaci forti che, quale più quale meno, le lascia tuttora sul mercato librario. O crede Vigorelli che tutti i titolari di edizioni complete nella collana dei "Meridiani" siano da preferire al suo antico direttore, a colui che lo volle accanto a sé nella stagione della fronda antifascista di "Prospettive" (1939-43)?

Le rinunce del curatore Luigi Martellini, che vanta peraltro il merito di essere il più operoso tra i fedeli di Malaparte, possono pesare negativamente sull'efficacia dell'operazione solo se si prescinde da questa prioritaria esigenza di informazione e dall'importanza strategica della sede editoriale per rimettere davvero in circolazione lo scrittore.



Non vediamo come si sarebbero potute impiegare meglio le pagine qui gremite da *La rivolta dei santi maledetti* (1921, proposto però nell'edizione del '23), *Tecnica del colpo di Stato* (1948, ma uscito in francese sin dal '31 e nel frattempo tradotto nelle principali lingue), *Kaputt* (1944), *La pelle* (1949), *Maledetti toscani* (1956), oltre che da un'essenziale scelta di racconti.

Si intenda quindi come un più generico disappunto nei confronti dello spazio insufficiente, che ora ci si rammarichi dell'assenza di alcune tessere fondamentali per la ricostruzione della fisionomia dello scrittore, dalle cantate dell'*Arcitaliano* (1928) ai reportage di *Io, in Russia e in Cina* (1958, uscito postumo a cura proprio di Vigorelli); dal *Romanzo di un camaleonte*, come venne didascalicamente completato il titolo di *Don Camalèo*, dopo l'edizione vallecchiana del 1946, a sua volta posteriore rispetto all'uscita a puntate tra il '26 e il '27, interrotta per l'intervento censorio fascista, alla produzione teatrale, a parte almeno dello straripante materiale documentario prodotto dai vari volumi dei *Malaparte* pubblicati, dal 1991, a cura della sorella dello scrittore. Ma bastano e avanzano le *Opere scelte* per capire ciò che nessuno è disposto a perdonare allo scrittore di Prato o, più semplicemente, perché ormai se ne debba fare a meno, anche fuori dei delicati rendiconti storiografici, che, come una sentenza passata in giudicato, è inutile e forse impossibile correggere.

Dopo l'ignoranza, la seconda e più grave difficoltà che si frappone alla riparazione chiesta da Vigorelli è infatti la conoscenza dell'opera di Malaparte. Poiché lo scrittore non fa mistero delle accuse che gli vengono mosse e se ne difende dentro i suoi libri con tale determinazione che esse prenderanno il sopravvento solo dopo la sua morte. La prima cosa che il lettore apprende da un'opera che, anche quando non è saggistica o autobiografica, risulta saldamente imperniata sull'autore, un io narrante di cui non si manca mai di declinare le generalità, è di avere di fronte un caso clamoroso e controverso di opportunismo politico e culturale, manco a dirlo, alla *Don Camalèo*, o, per rifarsi alla dicotomia rispolverata da Vigorelli, la solita prevaricazione degli interessi invariabilmente meschini dell'uomo sulle ragioni dello scrittore. Quanto basta perché il dominante purismo letterario contemporaneo, che alligna dove meno si crederebbe, opti per la derubricazione. Che poi il camaleontismo corrisponda alla crisi di identità confessata fin dal cambio del nome, teorizzata in una problematica nozione di patria e scontata con un mimetismo paradossalmente anticonformistico, con un desiderio sconfinato di piacere attraverso tutta l'aggressività e l'irrilevanza compatibili con la tolleranza dell'interlocutore, è un altro discorso.

Giovanissimo volontario della Grande Guerra, sovversivo e disfattista, avviato alla carriera diplomatica, ammiratore della rivoluzione bolscevica, fascista oltranzista, poligrafo, interlocutore di Gobetti, duellista, "novecentista" ed europeista vicino a Bontempelli, "strapaesano" amico di Maccari, snob e populista, direttore della "Stampa", teorico del colpo di Stato, feroce critico del nazismo, intimo di Ciano, oppositore interno del regime, inviato al fronte del "Corriere della Sera", comunista, indiziato di pornografia e sadismo, regista cinematografico, simpatizzante maoista, forse cattolico *in articulo mortis*, Malaparte ha pagato lo scotto di questa sua disponibilità, subendo bastonature e sequestri, il confino e l'ostracismo, e può darsi che per lo stesso motivo abbia ottenuto anche amicizie altolocate, una precoce notorietà, prestigiosi incarichi giornalistici, nonché una sorta di lasciapassare che gli ha consentito di cavarsela sempre da qualsiasi impaccio.

A ben vedere, non è tuttavia neppure questa la sua colpa imperdonabile. Si conoscono molti altri casi in cui il conformismo è convissuto del tutto pacificamente con le coscienze inquiete che ne avevano evidenziato le oscillazioni. L'opportunismo malapartiano è stato esasperato dalla pretesa veramente offensiva di essere coerente nonostante tutto e in aperta sfida al buon senso, dal fatto cioè che le sue scelte contraddittorie risultavano invariabilmente confortate dal richiamo a un'intelligenza superiore o, se vogliamo chiamare le cose con il loro nome, all'extraterritorialità della letteratura e alla sua giurisdizione sulla vita.

La sua vocazione letteraria ha per l'appunto questo di curioso, che, quando si tratta di salvaguardare la propria libertà e il proprio prestigio, diventa intransigente e non ammette sconfinamenti con la politica o con la vita, salvo poi avvalersi della propria posizione defilata, oltre che per compensare sul piano della letteratura e di quella intelligenza superiore scarti e capricci, per rivolgersi alla società e alla politica con un'audacia e una perentorietà altrimenti inconcepibili, non come a una materia da rielaborare profondamente e da convertire ai propri scopi ma come a un *rendez-vous* con il pubblico profano e a un banco di prova insostituibile.

Si prenda il *tour de force* narrativo a cui soprattutto Curzio Malaparte ha legato il suo nome, il dittico di *Kaputt* e *La pelle*. In questi libri che, forse proprio letti come un tutt'uno, possono essere considerati uno dei capolavori del Novecento italiano, quasi prendendo atto della refrattarietà all'invenzione romanzesca che è tipica della nostra tradizione letteraria ed esaltando un gusto e una maestria nell'arte del montaggio in cui si illude di rivaleggiare con Proust, lo scrittore restaura di fatto una forma canonica come il libro di novelle collegate da una cornice, o meglio da un'infilzata, pur di depurare dalla sua gratuità e di giustificare il narrato, che può essere il racconto di un'esperienza precedente o l'osservazione in presa diretta di qualcosa che sta avvenendo, con un preambolo che predilige i contesti classicamente conviviali ("ho pranzato con molti Re") e verrebbe comunque da definire dialogico, se in esso il predominio del dialogato non venisse bilanciato da aguzzi ritrattini e pause o punte meditative e contraddetto dall'ultima parola che si riserva l'attore principale, in veste di cicerone perpetuo e forse di Virgilio. Ebbene, in questi preamboli, a loro volta collegati tra di loro, che altro avviene se non la ricerca o l'accettazione di un terreno comune, di un orizzonte mondano o politico o genericamente culturale, ma comunque non letterario, sul quale la competenza letteraria o *tout court* l'intelligenza sfida sportivamente commensali e compagni di viaggio, che possono

▶

essere re e ambasciatori, governatori nazisti o ufficiali americani, per opporre alla loro supremazia la prospettiva provocatoriamente sfalsata del paradosso e le sue azzardate risposte sul mondo reale?

Nella situazione della sfida, un ruolo non secondario gioca proprio la condizione di ostaggio in cui inevitabilmente si viene a trovare il letterato ammesso al banchetto dei potenti, con il suo coraggio e il suo spirito d'indipendenza sempre temperati dall'equivoco che deve prediligere chi non può oltrepassare la soglia di una benevolenza *sub condicione*, ma non spreca una parola, sapendo che poi la trascriverà. Il conversatore brillante, lo spericolato provocatore e il freddurista, che dà il meglio di sé nelle occasioni mondane e si celebra in quanto tale, va però oltre e giunge a spremere dalla realtà descritta e raccontata coincidenze inquietanti, apparizioni, presagi, dopo tanto viaggiare e vedere oltre l'apparenza, riducendo, attraverso l'eloquenza delle cose, il mondo a un repertorio di stereotipi suggestivi, per restituire alla letteratura quanto le avevano tolto i traffici e i compromessi con la realtà.

A parte concessioni tutto sommato marginali a un ideale liricheggiante che non era nelle sue corde, la vocazione letteraria di Malaparte si esprime purtroppo nella tenacia talora incresciosa con cui vuole essere sempre e comunque uno scrittore, e perciò, mentre non smette di ampliare la sua collezione di quadri viventi (in cui spicca la zoologia araldica di *Kaputt*), si spinge fino al punto di mascherare tutta la sua vita, e non solo il meccanico associazionismo di *Kaputt* o l'ispirata perlustrazione ambientale della *Pelle*, come se fosse la *Recherche*, senza rendersi conto di incarnare soltanto, lui e i suoi comprimari aristocratici o nazisti, il *coté de chez Swann*, e di non risparmiarsene il ridicolo, dall'esibizionismo poliglotta, comprensivo dei dialetti, alla squisitezza protocollare, che non disdegna la crudeltà.

Se lo fa rinfacciare anche da un personaggio, che ovviamente ha il torto di non capire: "Si direbbe che Malaparte non si cibi che di cuori d'usignolo, in piatti di antica porcellana di Meissen e di Nynphenburg, alla tavola di Altezze Reali, di Duchesse e di Ambasciatori (...) E mai possibile che càpiti tutto a lui?". Ma la sua vocazione costituisce anche un modo di rapportarsi alla realtà, conferendole pietosamente il dono della parola. Lo scrittore Malaparte è nel pieno delle sue prerogative quando attraversa l'Europa, "la guerra, il sangue, la fame, i villaggi incendiati, le città distrutte", da giornalista riferendo tanto delle atroci condizioni di vita nel ghetto di Varsavia quanto della poco sportiva pesca al salmone praticata da un generale nazista, per fissare nel dono di un sigaro a una ragazza ebrea o nell'eroica resistenza del salmone inafferrabile un'immagine riassuntiva come solo un grido di ribellione o una condanna senza appello possono esserlo. E non può essere condannato se, nell'orrenda ambiguità di un pesce sirena, ci induce a riconoscere i tratti umani dell'innocenza prostituita dal dopoguerra.

È singolare che la critica più attenta abbia concentrato le sue preferenze su *Tecnica del colpo di Stato*, il saggio in cui Malaparte, dopo un *excursus* in cui prende le distanze dalle cautele legalitarie del bonapartismo, analizza il modo tenuto da Trockij e Mussolini, e quello che all'epoca stava ancora tenendo Hitler, per la conquista del potere. Forse davvero nell'insistenza sulla tecnica e sull'inarrestabilità di un meccanismo avviato impadronendosi dei punti strategici dello Stato moderno, lo scrittore vedeva un'ideale continuità con Machiavelli e con la presunta neutralità della politica, e ne emulava con discreto successo la passione intellettuale e la lucidità della ricostruzione storica. Ma anche in questo caso l'intelligenza di Malaparte, che pure mostra di poter competere alla pari con i consiglieri del principe e con tutti coloro che a pieno titolo banchettano insieme con i potenti, si esprime più volentieri attraverso immagini ed epigrammi.

Meglio di tutti gli sforzi per arrivare a una definizione della "tecnica", riescono a dire qualcosa sul fenomeno quelle "esercitazioni invisibili" con cui i bolscevichi si preparano disarmati, sotto gli occhi di tutti, all'insurrezione, sfruttando la debolezza costituzionale delle moderne democrazie. Ed è sempre facendo riferimento a questa inevitabile debolezza, puntualmente colta e denunciata dallo scrittore, che si capisce come l'efficacia della "tecnica" consista in un'ulteriore invisibilità, nell'impossibilità di esercitare un controllo democratico su poteri che sono talora inappariscenti e comunque per definizione non possono subire controlli democratici di sorta. Incarnando un timore e tentando un presagio, il libro sfrutta la libertà della letteratura, senza dichiararlo, e comincia a vincere la sfida in cui è già impegnato.

Lo scrittore non aveva sempre l'accortezza di segnalare il carattere paradossale e letterario delle sue trovate, ma anche quando scriveva, e si compiaceva di ripetere, "Hitler è una donna", non gli sfuggiva di aver toccato con il suo amo (che i lettori abboccassero, era fuori discussione) un punto misteriosamente nevralgico. Lo stesso gli avverrà quando costruirà *Kaputt* e *La pelle* intorno al tema musicale rispettivamente del "pietoso e meraviglioso furor di abiezione", per cui i tedeschi diventano feroci per paura "degli inermi, dei deboli, dei malati", e della "peste" con cui i liberatori infettano l'Italia liberata, ne corrompono le donne e i bambini, ne offendono la dignità. E già gli era avvenuto con *La rivolta dei santi maledetti*: "La nazione armata, o, meglio, il *proletariato armato*, fu il paradosso dell'anno 1914". L'osservazione era alla portata di tutti, ma ci voleva l'improntitudine dell'avventuriero o la presunzione del letterato per darle una forma capace di renderla vera a prescindere dalla sua fondatezza e prima che qualcuno si preoccupasse di confermarla.

Chissà che Malaparte non torni utile per comprendere meglio Gadda e Pasolini

Vita di Malaparte

1898 Nasce a Prato con il nome di Kurt Erich Suckert, in una famiglia borghese di origine sassone.

1904 Si trasferisce con la famiglia a Borgosesia.

1910 Il padre, direttore d'azienda, viene licenziato; la famiglia cade in povertà e inizia a spostarsi frequentemente, da Milano a Carate Brianza a Brescia. Viene mandato a studiare a Prato al liceo Cicognini.

1913 Pubblica due novelle sul "Corriere dei Piccoli". Bino Binazzi lo introduce nei circoli letterari futuristi fiorentini, ma lo tiene lontano dalla pratica della scrittura d'avanguardia. Fonda la sezione giovanile del Partito repubblicano di Prato.

1914 Acceso interventista, scappa di casa e si arruola volontario nella Legione Garibaldina, di stanza ad Avignone. Partecipa alle operazioni nelle Argonne. A Parigi conosce Apollinaire.

1915 Torna a Prato, ferito. Quando l'Italia entra in guerra si arruola nella Brigata Cacciatori delle Alpi e torna in prima linea.

1918 Partecipa alla battaglia di Bligny, dove subisce delle lesioni ai polmoni in seguito a un attacco con l'yprite.

1919 Si dedica all'attività diplomatica, a Parigi, in Ungheria e, come addetto culturale, a Varsavia.

1921 Si stabilisce a Roma, dove entra a far parte di alcuni circoli letterari e collabora a varie riviste. Pubblica il primo dei suoi 36 libri, *Viva Caporetto*, poi ristampato con il titolo *La rivolta dei santi maledetti*.

1922 Fa amicizia con Piero Gobetti. Si trasferisce a Firenze dove si iscrive al Fascio e collabora con il quotidiano "La Nazione".

1924 Fonda e dirige il quindicinale "La Conquista dello Stato".

1925 Si cambia il nome in Curzio Malaparte. Pubblica da Gobetti *Italia barbara*.

1926 Sfida a duello Pietro Nenni.

1927 Conosce Ojetti, Prezzolini e Vittorini. Dirige la casa editrice La Voce fino al 1929. Pubblica il suo primo romanzo, *Avventure di un capitano di sventura*.

1928 A Napoli, caporedattore del "Mattino" per quattro mesi. Direttore della "Fiera letteraria" fino al 1932. Pubblica la raccolta di poesie *L'Arcitaliano*.

1929 A Torino, direttore della "Stampa" fino al 1931. Realizza un reportage da Mosca..

1931 Allontanato dalla "Stampa", uscito dal Partito nazionale fascista, si trasferisce in Francia, tra Parigi e la Costa Azzurra. Frequenta Pirandello, Savinio, Malraux, Mauriac e molti altri intellettuali francesi. Pubblica *Technique du coup d'État*, che viene proibito in Italia.

1933 Tornato in Italia, viene arrestato e condannato a cinque anni di confino a Lipari

1934 Collabora al "Corriere della Sera" con lo pseudonimo di Candido. Viene trasferito a Ischia e poi a Forte dei Marmi.

1936 Deve rinunciare al progetto di matrimonio con Virginia Agnelli, vedova di Edoardo.

1937 Si stabilisce a Roma. Fonda, e dirige fino al 1943, la rivista "Prospettive".

1939 Realizza un reportage dall'Africa Orientale Italiana per il "Corriere della Sera". Inizia a collaborare a "Oggi".

1940 Viene richiamato in guerra come capitano degli alpini.

1941 Corrispondente dal fronte russo. Viene arrestato dalla Gestapo con l'accusa di propaganda a favore del nemico per i suoi articoli.

1942 Corrispondente dalla Finlandia.

1943 Viene arrestato a più riprese.

1944 Fa amicizia con Togliatti. Pubblica *Kaputt*.

1945 Rinuncia all'amnistia proposta da Togliatti. Viene processato, per i suoi trascorsi fascisti, e assolto.

1947 Si trasferisce a Parigi. Scrive il testo teatrale *Du coté de chez Proust*.

1949 Pubblica il suo libro più fortunato, *La pelle*. da cui nel 1981 Liliana Cavani trarrà un film.

1951 Scrive e dirige il film *Cristo proibito*, con Raf Vallone, Elena Varzi e Gino Cervi.

1952 Realizza una serie di reportage dall'America latina per "Il Tempo", su cui tiene anche una rubrica: "Battibecco".

1954 Dirige per il Maggio musicale fiorentino *La fanciulla del West* di Puccini e, per il Teatro Nuovo di Milano, la rivista *Sexophone*.

1956 Pubblica il suo ultimo libro, *Maledetti toscani*. Viaggia in Russia e in Cina, dove ha un incontro privato con Mao Tse Tung. Invia i suoi reportage al "Tempo" ma anche a "Vie Nuove".

1957 Si ammala di un tumore. Si iscrive al Pci e al Pri. Muore a Roma dopo aver espresso la volontà di lasciare la sua casa di Capri alla Repubblica popolare cinese.

Il giornalista Vittorini

di Edoardo Esposito

ELIO VITTORINI, **Letteratura, arte, società. Articoli e interventi (1926-1937)**, *a cura di Raffaella Rodondi, Einaudi, Torino 1996, pp. LX-1130, Lit 140.000.*

Parlare di questa imponente raccolta di articoli e interventi di Elio Vittorini vuol dire anzitutto rendere omaggio al lavoro di Raffaella Rodondi, che ne è stata non solo curatrice, ma propriamente, e sia pure in senso lato, *autrice*. Vittorini infatti, come avverte l'introduzione, "non avrebbe mai pubblicato, in vita, un'opera come questa", ed è solo la paziente ricerca della Rodondi che ci permette oggi di leggere queste pagine, arricchite da puntuali e circostanziate note di commento.

A giustificazione di Vittorini, e ferme restando le considerazioni che farò in seguito, bisogna dire che di un'*opera* non si tratta: perché non si fonda su un progetto meditato, e nemmeno su un disegno qualsiasi, ma è piuttosto documento di sollecitazioni, curiosità, occasioni, coincidenze; e forse soprattutto dei doveri che il quotidiano impegno di uno scrittore in erba e pubblicista per necessità doveva assolvere non solo per dare voce alle sue convinzioni vuoi critico-estetiche vuoi civili e politiche, ma anche per far quadrare il bilancio mensile.

Non si spiega altrimenti, infatti, non tanto la molteplicità e varietà di questi interventi, ma propriamente il carattere di troppi di essi, legati all'occasione spicciola e municipale e alla cronaca più minuta, a fatti e personaggi destinati a essere dimenticati dal lettore con l'uscita del nuovo numero del giornale. Il quale giornale è in primo luogo, per la costanza della collaborazione e la quantità di interventi (circa la metà di quelli qui raccolti), ma anche per l'ovvia attenzione che esso determina nel pubblico e nel dibattito d'oggi, "Il Bargello", organo della Federazione provinciale di Firenze, "una tra le più impegnate e faziose" – come fa osservare la Rodondi – dell'Italia fascista.

Sono distinguibili in questa collaborazione, secondo la curatrice, "*grosso modo* tre fasi, corrispondenti ad altrettanti livelli di coscienza di Vittorini nei riguardi del fascismo al potere. Per i primi anni, all'incirca fino all'autunno 1934, il contributo è di natura prevalentemente letteraria" e permette di delineare "l'immagine di un giovane scrittore 'naturalmente' fascista, fiducioso al massimo nell'essenza rivoluzionaria (anticapitalista e antiborghese) del regime". Tra il '34 e il '35 l'affiorare delle "prime, larvate perplessità sul regime" e la necessità di chiarire la propria posizione porta a un "forte incremento dei testi a valenza ideologico-politica"; Vittorini tende a superare le contraddizioni identificando il fascismo con la lotta allo "spirito borghese" e a individuare nel corporativismo la strada per una "più alta giustizia sociale". Infine il '36 e lo scoppio della guerra civile in Spagna; è qui che si definiscono quelle posizioni di contrasto con il regime che, annota Rodondi, "in sede di ricostruzione paradigmatica della propria vicenda lo scrittore tenderà sbrigativamente a retrodatare", ed è qui che la collaborazione al "Bargello", diventata ideologicamente problematica, continua per ragioni di sussistenza e si maschera sotto pseudonimi e dietro tematiche universalistiche e di carattere morale, puntando sull'aspirazione "a una libera e continua ricerca, non più vincolata a forze o parole d'ordine precostituite".

Il volume si presenta dunque come efficace contributo per la ricostruzione della biografia intellettuale di Vittorini, che proprio per questo manipolo di anni manca ancora di tessere importanti, e segnatamente della corrispondenza con Enrico Falqui, uno dei principali interlocutori del giovane scrittore: corrispondenza che Raffaella Rodondi ha tuttavia potuto consultare e adeguatamente utilizzare per le sue annotazioni. Inoltre, queste più di mille pagine, per la puntualità degli interventi che contengono e la cronaca che disegnano di quegli anni, risulteranno molto opportune a ridefinire la mappa culturale dell'Italia fascista e a meglio valutare le posizioni già note dello scrittore. Basti citare le molte testate che si avvalsero della collaborazione vittoriniana ("Il Lavoro", "Il Mattino", "La Stampa", "L'Italia letteraria", "Solaria", "Il Resto del Carlino", "Letteratura", "Pegaso", "La Nazione", per citare solo le principali) e l'ampiezza delle letture che ne risultano testimoniate e che vanno da Rabelais ad Apollinaire, da Defoe a Joyce, dall'America di Melville alla Russia di Babel', senza parlare degli italiani.

Rosso

di Lidia De Federicis

Il rosso è a sinistra? Eppure Oreste Del Buono, a proposito di Vittorini, il quale rimodellava la propria esperienza (di indisciplinato studente dell'istituto tecnico) trasferendola in un contesto decisamente politico (di antiborghesi studenti del liceo fautori del delitto Matteotti), ha concluso che Il garofano rosso *"è uno dei più bei romanzi fascisti della letteratura italiana". Fascismo di sinistra.*

Parlo del Garofano rosso *– ambientato nel 1924, ma scritto a partire dal 1933, riveduto nel 1935, pubblicato nel fatale 1948 – perché è il romanzo coevo all'impegno giornalistico documentato dall'edizione Rodondi; e perché ha un titolo bellissimo, che, all'uscita del libro, ne favoriva una lettura politica. Nel romanzo però il garofano è un pegno d'amore che viene donato al protagonista, il liceale sedicenne Alessio Mainardi, da una compagna più grande, una signorina della seconda, certa Giovanna. Può un ragazzo avere la gloria del garofano rosso? Soltanto se è Alessio: che ha già posseduto una rivoltella e vorrebbe stendere nel sangue qualcuno pur di entrare nella vita (tendenza criminale, nota Del Buono). Il garofano rosso sul risvolto lo fa sembrare "una specie di sovversivo" al questurino che passa, e nient'altro che un romantico all'amico diciottenne Tarquinio. Rivoluzionario e romantico: ecco la sigla con cui Vittorini firma, in una tipologia ancora ottocentesca, la propria presentazione dello scrittore da giovane. Ma seguiamo le peripezie del garofano.*

Portato all'occhiello e poi nel portafoglio, finisce in mano a Zobeida, la donna di malaffare, e da mille e una notte, a cui lo regala Alessio (che si è chiuso in camera con lei, nella casa di madama Ludovica, invece di tornare a scuola e ai suoi esami); riappare infine ridotto a grido e nome, scelto per insegna da una scalmanata confraternita di scolari. Intanto Tarquinio, a metà libro, ha già spiegato che c'è qualcosa di cruento nelle battaglie d'amore: "C'è una macchia di sangue al principio dell'amore di ogni donna, ricordati". Ed è un fazzoletto macchiato di sangue quello che, nell'ultima pagina, egli tira fuori di tasca, per mostrare all'amico e ai lettori il segreto di Giovanna. (Dunque, smesse le fantasie sulla femmina esotica, è toccata al vecchio Tarquinio la vita vera, la realtà della vergine borghese). Il garofano rosso, chiacchierato nei caffè e nelle zuffe, a scuola e al bordello, e mescolato alle elucubrazioni sul come si diventa adulti, svela una sua funzione di oggetto sostitutivo. La corporea e imbarazzante concretezza si è dissimulata nella vaghezza semantica, nell'accensione metaforica dell'acceso colore.

Romanzo inattuale o di nuovo attuale? Oggi, in questa tarda fase dell'amore in Occidente, non vedo romanzi di formazione nei quali siano concepite figure come Alessio e Tarquinio, così candidi nella sicurezza del proprio diritto alla presa (ed espliciti nella commistione fra sesso e politica). Ma torna il tema di una fisicità femminile sovraccarica di valori. Biologismo più simbolismo. Ne trovo un segno nell'idea che ha avuto una donna, Laura Bosio, scrivendo ora un libro insolito, L'annunciazione*: parlare dell'oggi attraverso la Madonna, viaggiando nel deposito simbolico che uomini di svariati tempi e culture hanno creato attorno alla vergine e madre. Formidabile repertorio, nel quale ci inquieta che manchi (alla figura femminile) il semplice crisma della normalità.*

Fuor di scandalo

Ricorda Raffaella Rodondi nella sua nota al testo che "la prima idea di un'edizione completa degli 'scritti sparsi' di Vittorini risale, in anni ormai lontani, a Italo Calvino, che con generosità l'ha promossa e a lungo sostenuta", e che a Guido Davico Bonino si deve in tempi più recenti il recupero del progetto (e di "una sua prima realizzazione già in bozze di stampa").

Non ci si può che rallegrare che una casa editrice abbia ancora il successo per questo volume, che si gridi allo scandalo perché vi troviamo recensiti Mussolini e Berto Ricci, mentre non ci si accorge che nei circa 400 interventi che vi sono inclusi sono ben altri gli autori e i problemi discussi, all'insegna di quell'atteggiamento libertario se non volutamente frondista che disegnava tutt'altro mondo da quello dell'autarchismo fascista.

Così non ci si accorge che Rodondi ha individuato, e offre qui insieme agli altri scritti, una serie di interventi apparsi sulla stampa sotto pseudonimo ma che sono attribuibili allo stesso Vittorini, e ci si attarda invece sterilmente, a proposito di un volume così ricco, intorno a un dibattito scontato, e che

la stessa Rodondi aveva affrontato con ben maggiore proprietà (perfino impietosamente, a mio avviso) nel suo *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, pubblicato nel 1985 presso Sellerio.

Vittorini non fu – e non si tratta certo di una novità – né precoce né lungimirante avversario del fascismo; fu piuttosto uno dei tanti giovani che ai miti populistici del tempo si alimentarono e che credettero alle formule spurie della rivoluzione. Si potrà, di ciò, accusarlo o giustificarlo, e forse e anzitutto trarne motivo per vedere una volta di più, in una intellettualità necessariamente compromessa con il potere e non salvaguardata o illuminata dalle ragioni di classe, il luogo di inevitabile coltura di posizioni ideologicamente ambigue.

Ma a noi pare più importante che dagli errori si sappia riscattarsi, e che si sappia sempre rivedere e mettere in gioco le proprie posizioni: forse, è proprio questo che di Vittorini continua a essere inviso e che fa perciò gridare allo scandalo. Tanto più da parte di chi, in politica o in letteratura, ha preferito infilarsi una volta per tutte le pantofole di qualche scuola – e smettere di rischiare. *(e. e.)*

IL PARAGRAFO
studio redazionale
lavorazione completa di libri
dall'editing alle pellicole
traduzioni, revisione testi
progetti editoriali e grafici
VIA DELLA PREFETTURA 17
33100 UDINE - TEL. E FAX 0432-509196
e-mail: paragrafo@mail.nauta.it

L'impegno e lo stile

di Mario Barenghi

ALFONSO BERARDINELLI, **L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno**, *Einaudi, Torino 1997, pp. 206, Lit 22.000.*

"Rivelatesi inefficaci le armi della critica, gli intellettuali sembrano oggi particolarmente attratti verso un'idea estetica di se stessi. Tendono a presentarsi, anche quando così non dovrebbe essere, come imprevedibili e inafferrabili artisti, le cui opere non offrono niente che sia razionalmente e pubblicamente vincolante. L'impotenza pratica e la fuga dall'etica professionale in Italia vestono i panni della sofisticazione estetica e della raffinatezza. Dove mancano o non servono conoscenza e responsabilità, si finge lo stile". E un brano della premessa dell'ultimo libro di Alfonso Berardinelli, *L'eroe che pensa*. Lo cito sia perché riassume una delle tesi principali del libro (cui è riferito il sottotitolo, *Disavventure dell'impegno*), sia per ragioni formali. Nel contesto, queste righe non hanno un rilievo particolare: non sono né un incipit, né una conclusione; sono, per dir così, un pezzetto qualsiasi del discorso. Eppure si noti la disinvoltura con cui le quattro frasi, descrivendo una specie di spirale, stringono una medesima idea: come la sintassi si semplifichi via via, sfrondando incisi e subordinate, per approdare – attraverso variazioni di costrutti e commutazioni di soggetti, e dopo una sequela di sintagmi binari, omoteleuti e polisillabi – a un enunciato perentoriamente conciso, prossimo all'aforisma.

Oltre che il più convinto fautore del genere saggistico, Berardinelli è, non da oggi, il più acuto ed elegante saggista in circolazione in Italia. Alla vocazione per la condensazione sentenziosa dei concetti, la sua prosa unisce una singolare capacità di incarnare assunti e aporie intellettuali in attitudini psicologiche: a fissare, per dir così, le ideologie in gesti, umori, stati d'animo. Ecco un ritratto di Hans Magnus Enzensberger, datato 1993: "Questo scetticismo non ha diminuito l'aggressività critica di Enzensberger: l'ha resa però prigioniera di un'ironia ansiosa che lancia assennate provocazioni lodando la mediocrità e la normalità come mali minori. Così la critica della cultura declina ogni responsabilità impegnativa sul piano pubblico. Si direbbe che anzi, per sentirsi più libera, preferisca non sentirsi né influente né rappresentativa. Spesso le basta essere intellettualmente elegante: buona letteratura, se non altro".

Questo piglio compendioso si esalta nelle visioni panoramiche. Berardinelli non teme di azzardare bilanci di estesissima portata: e nel guarnire l'esposizione delle idee con la caratterizzazione di personaggi riesce a non esser mai banale o generico. "Il paradosso della Modernità culturale è proprio qui: che esprime spesso una visione apocalittica del processo di modernizzazione. Il progresso è letto in termini di perdita, distruzione, catastrofe dalla maggior parte delle opere classiche della Modernità (...). Gli esempi sono innumerevoli. Meglio ancora: sono le eccezioni, piuttosto, che si contano sulle dita. La cultura letteraria ma anche artistica e filosofica moderna è costituita da un'impressionante concentrazione di disadattati, falliti, ribelli, melanconici e misantropi".

Qualche lettore maligno sospetterà forse a questo punto che tanti elogi nascondano un risvolto velenoso: che i riconoscimenti tributati alle qualità letterarie sottintendano una liquidazione dei contenuti di pensiero. Non è così. *L'eroe che pensa* – silloge di quattordici saggi apparsi nel corso dell'ultimo decennio in varie sedi, tra cui "Linea d'Ombra", "MicroMega", "Dove sta Zazà", "Diario" – affronta una serie di questioni sul ruolo dell'intellettuale nella società moderna che, pur non nuove, non hanno perso attualità. Anzi, è quanto mai tempestivo il richiamo di Berardinelli alla categoria dell'"impegno": nella quale non andrà ravvisata soltanto la cifra d'una stagione storica conclusa (quella dell'*engagement* politico), ma una dimensione cruciale e permanente dell'identità dell'uomo di cultura, almeno fino a quando si continuerà a pensare che all'intellettuale competa anche la capacità di intrattenere con il complesso della società in cui opera rapporti differenti (meno settoriali e corporativi, meno appiattiti sulla contingenza) da quelli di altre figure sociali e professionali.

Propria del genere saggistico, come tutti sanno, è una sorta di ibridazione incrociata fra argomentazione e narratività. Da elementi *lato sensu* narrativi – trame letterarie, sequenze di avvenimenti – vengono estrapolati disegni concettuali, nodi di idee (pur senza spingere l'astrazione a un estremo di freddezza schematica); per contro, le idee inclinano a tradursi in profili temperamentali, reazioni prossemiche, atti o principi di atti (senza però mai disciogliersi del tutto in parabole). A questi procedimenti non sfugge la figura stessa dell'autore. Il titolo *L'eroe che pensa* è ripreso da un bel saggio dedicato alle figure emblematiche di Amleto, di Alceste (il protagonista del *Misantropo* di Molière) e del tolstojano principe Andrej. Si tratta di tre variazioni sul tema dell'impotenza della volontà, della scissione fra teoria e prassi. L'intelligenza è divenuta in loro una facoltà irrimediabilmente passiva; non è più possibile agire senza trasformare se stessi in strumenti, ovvero senza strumentalizzare il prossimo (verrebbe la tentazione di aggiungere una quarta "A", quella di Adelchi). In questa *impasse*, secondo Berardinelli, è venuto a trovarsi l'intellettuale che s'è finora ostinatamente rifiutato sia di seppellire la dimensione dell'impegno (cioè di chiudersi in una solitudine asociale), sia di trasformarsi in attivista delle comunicazioni di massa, dilapidando ogni possibilità di autentica critica della cultura.

La diagnosi è sconsolata. Naturalmente si può consentire, o dissentire: qui, come altrove. A mio avviso, ad esempio, saggi come *Classe media e fine del mondo* – pur scintillanti d'intelligenza e sensibilità – sono gravati da un'antica ipoteca ideologica: che cosa infine, se non una tenace vocazione aristocratica, ha indotto tanti scrittori a interpretare in termini di "catastrofe culturale" quello che è stato, in buona sostanza, uno straordinario, epocale riscatto economico del quarto stato? Eppure non si può negare che i problemi su cui Berardinelli si arrovella esistano. Personalmente, ritengo utile riprendere un'antinomia appena evocata nella premessa (e poi non sviluppata), quella fra tecniche e valori. In effetti, a caratterizzare la fase storica della modernità è stata ed è tuttora una conseguenza rilevantissima della divisione e specializzazione del lavoro: la nascita di professioni che richiedono competenze tecniche estremamente raffinate, e che perciò garantiscono prestigio sociale e riconoscimenti economici, ma che rimangono relativamente svincolate dal piano etico, perché fondate su presupposti etici precostituiti, poco duttili, di rado chiamati in gioco nell'esercizio professionale quotidiano. Di contro, attività che si misurano assiduamente con problemi d'ordine etico – che cioè richiedono di maneggiare senza interruzione valori e disvalori – non sono contraddistinte da una specializzazione tecnica particolarmente accentuata: o, per esser più precisi, si fondano su competenze tecniche dallo statuto incerto, solo parzialmente formalizzabili, anche in termini di iter formativo. Si pensi alla differenza tra un cardiochirurgo e un insegnante di scuola. Da una parte una specializzazione estrema, associata a una relativa inerzia morale (le implicazioni etiche più cruciali restano fuori dalla camera operatoria: dentro, conta solo la scrupolosità di applicazione di una metodica). Dall'altra, una specializzazione tutt'altro che banale ma inevitabilmente relativa, fluttuante, spuria, impastata di componenti emotive e intuitive, che tuttavia implica un confronto e una compromissione incessante con il piano dei valori, e lascia aperti (anzi, impone) margini di scelta e di responsabilità decisamente maggiori.

Alla discrasia e alla divergenza di sviluppo tra specializzazione tecnica e responsabilità etica gli intellettuali hanno reagito nei modi instabili che sappiamo (e che Berardinelli riassume con icastica eleganza): oscillando tra autosublimazione e autodenigrazione; alternando riti quaresimali e carnevaleschi; esibendo ora presuntuose velleità, ora compiaciute frivolezze, ora strenui ed eroici rigorismi; atteggiandosi a élite *sui generis* tecnocratica, ovvero deprecando la disumanizzazione indotta da ogni progresso della scienza e della tecnologia. La questione sembra frusta, ma ciò non significa che non sussista: al contrario: è davvero un problema costitutivo della modernità.

Nessuno, ovvio, può avere la soluzione in tasca. In via interlocutoria, però, converrà tenere presenti due avvertenze. Primo, esser grati a quanti come Berardinelli non fingono di ignorare il problema. Secondo, prestare maggiore attenzione ai luoghi e ai momenti nei quali vengono messi in causa presupposti e implicazioni etiche delle varie specializzazioni professionali: osservare, snidare, vagliare ogni possibile interferenza fra tecniche e valori, attenendosi alla prospettiva degli interessi collettivi, e non della corporazione sociale (ovvio), né della tradizione culturale (e questo è già più difficile) alla quale si appartiene.

Dalla prefazione al Garofano Rosso

di Elio Vittorini

Il principale valore documentario del libro è tuttavia nel contributo che può dare a una storia dell'Italia sotto il fascismo e a una caratterizzazione dell'attrattiva che un movimento fascista in generale, attraverso malintesi spontanei o procurati, può esercitare sui giovani. In quest'ultimo senso il libro ha un valore documentario non solo per l'Italia.

Si parta dal ricordo d'infanzia che viene, nelle prime pagine, attribuito al ragazzo protagonista. È ricordo d'un desiderio, conosciuto nella primissima infanzia, di uccidere *qualcuno. L'esistenza successiva del protagonista e l'educazione ricevuta non lo hanno eliminato, o lo hanno semplicemente represso. A sedici anni egli è ancora posseduto da una vaga impressione che, per affermare se stesso, "entrare nella vita degli adulti", essere riconosciuto uomo, occorra "forse" uccidere qualcuno o, comunque, versare sangue.*

Tutti i ragazzi intorno a lui si comportano come se fossero, tutti, posseduti più o meno, e più o meno vagamente, dalla stessa impressione. C'è in loro, verso il mondo costituito, una diffidenza che li accomuna e un atteggiamento di rivolta non preciso ma costante per cui sono portati a credersi rivoluzionari e sono pronti a simpatizzare con qualunque movimento politico appaia *loro rivoluzionario. Hanno sentito parlare di socialismo, hanno sentito parlare di comunismo, e vedono intanto il fascismo. Sono i giorni del delitto Matteotti, e i tempi, in Sicilia, del* soldino. *Il fascismo ha ucciso Matteotti: vale a dire ha ucciso, come ciascuno di essi ha l'impressione d'aver bisogno di fare, qualcuno. Agli occhi loro, che vedono gli altri partiti non uccidere, il fascismo è forza, e come forza è vita, e come vita è rivoluzionario. Ma hanno sentito parlare, ripeto, di socialismo, e di rivoluzioni comuniste per il socialismo. Ne sanno quanto basta per pensare che ogni mutamento rivoluzionario del mondo debba avvenire in senso socialista. Il mondo che loro vorrebbero è come s'immaginano che lo voglia il socialismo. Così le ragioni confessate per le quali aderiscono al fascismo e fanno chiasso dentro al fascismo derivano, nella maggioranza, dall'idea che il fascismo non possa non avere un contenuto socialista.*

Ne nasce in loro, coi dubbi che pur conservano sulla possibilità di un tale contenuto nel fascismo, una condizione di ambivalenza. *Essi sono disposti al socialismo e al fascismo nello stesso tempo. E l'*ambivalenza *del loro animo favorisce, naturalmente, l'affermazione italiana del fascismo. È sempre tanto più facile lasciarsi prendere da una corrente che resistervi.*

(Milano, dicembre 1947)

Un dandy a Buenos Aires

di Francesco Roat

RINO GENOVESE, **Tango italiano**, *Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 151, Lit 18.000.*

Qual è il senso dell'approdo in Argentina (onirico o reale, poco importa) narrato nell'ultimo racconto-resoconto di Rino Genovese? Cosa rappresenta la figura del viaggiatore di questo nuovo *falso diario* latinoamericano – il cui spunto questa volta non è rappresentato da Cuba, come nel precedente *Cuba, falso diario* (Bollati Boringhieri, 1993), ma dalla peregrinazione attraverso una Buenos Aires straniante – e il suo trascinarsi con lo sguardo da visitatore di un acquario per una metropoli degna del miglior Borges, se non l'occasione di osservare se stesso e l'Italia dagli antipodi, guardando ai propri casi dall'altra sponda dell'oceano?

In uno stato di perenne dormiveglia, l'io narrante, "dandy pagato dallo Stato" per una non ben precisata ricerca a livello universitario, percorre dunque Buenos Aires senza una meta precisa che non sia il lasciarsi andare, il perdersi nella malinconica geografia delle sue vie, disseminate di sconnessioni e buche, allusive forse al tragitto mai piano o pianificabile dell'esistenza stessa, in una sorta di preparativo di viaggio all'insegna di una peregrinazione virtuale, tutta giocata sull'immaginario. Giacché l'indagine di Genovese, più che rivolta a esplorare spazi concreti pare attenta a riflettere sulla Storia recente argentina: dalla rivolta studentesca e operaia del '69, preludio alla crisi della dittatura di Onganía, sino al ritorno di Perón, e al colpo di Stato.

In compagnia di una giovane neoperonista, Eva, dal nome sin troppo evocativo, il protagonista vagabondando per Buenos Aires, la città "costruita sopra un cimitero", ripercorre il passato di stragi, torture e dei trentamila *desaparecidos*, interrogandosi sulle ragioni della malinconia di questa metropoli "letteraria e terribile", forse non riconducibile solo alla tristezza del sottosviluppo, ma a un orrore che non si può esorcizzare quando i giornali e la televisione ti costringono ad assistere alla macabra girandola di pentimento/giustificazionismo da parte degli assassini. Il regista Solanas, candidato (senza alcuna *chance*) alla presidenza della Repubblica, affida al protagonista l'incarico di stendere un rapporto sull'Italia. Così la prospettiva si ribalta, nel tentativo di focalizzare i tratti peculiari di una "patria impossibile", che appare come un'Argentina "senza mito e senza tragedia", una *frontiera moderata* del mondo, dove tutto sembra stemperarsi in conformismo, cinico disincanto o rassegnazione.

Disincanto che è pure l'angolo prospettico da cui Genovese, nel suo vagabondare da *flaneur* solo all'apparenza svagato, raffigura situazioni e persone con una felicità di scrittura che maschera una prosa sorvegliatissima e calibrata nel dosaggio di scampoli di Storia e vita, cui si alternano gli intervalli d'una accidia tutta letteraria che, se favorisce la disamina interiore, s'accompagna pur sempre al peregrinare attraverso i luoghi d'una leggenda (la città labirinto di Borges, appunto). Questi sono a loro volta scaltri pretesti per commenti, note didascaliche e riflessioni tra il politico e il sociologico, talvolta un po' forzate all'interno di un testo narrativo. Il progetto di misurarsi col passato per poter meglio fronteggiare l'oggi – cioè fare storia strappando "brandelli di possibilità alla pesante trama dell'esistente" – viene però frustrato dall'opacità e dallo stallo di un presente in cui Genovese non riesce a cogliere segni di rinnovamento.

Ma *Tango italiano*, di là dalle tentazioni saggistiche, si può anche leggere come un racconto d'amore irrisolto non solo per l'enigmatica Eva (o l'Argentina), ma anche per l'Italia. Meglio, come la narrazione di plurimi rapporti d'amore-odio. Ritornato dall'America al luogo di partenza e appartenenza, Genovese conclude che, se la vita e la storia ci paiono "un girare a vuoto e un movimento immobile", ciò non comporta la necessità di ridurle senz'altro alla rappresentazione intellettuale di un labirinto senza sbocchi.

Così il protagonista, in un ritorno di fiamma d'entusiasmo, nella pagina finale che reinnesca in modo simpatico l'avvio del libro, opterà per la non facile decisione di testimoniare la propria crisi mediante un *diario*, assai più pubblico che privato, alla scoperta della realtà contemporanea, assumendo coraggiosamente su di sé la mai lieve responsabilità "del dire e dello scrivere".

Epilogo sul Po

"... e in quel momento cinque persone compaiono sulla rotonda. Prendono posto sulla pedana centrale. Tre di loro cominciano a suonare chitarra e fisarmoniche, il quarto e una donna a ballare. Ballano il tango: lui ha un abito nero, la camicia bianca aperta sul collo, i capelli lucidi; lei un vestito viola un po' buffo, le forme pienotte della ragazza di paese, la bella chioma scura raccolta. Le gambe, i piedi, si muovono in spazi brevissimi con velocità e concentrazione nervosa, così da disegnare una trama molto fitta e intricata, impossibile da seguire. Indossano ambedue curiose scarpe con fibbie colorate, come di carnevale. 'Si stanno allenando per una festa', domando alla vecchina, 'per una gara di danza? 'No', risponde lei, 'fanno così quando prendono una decisione...'".

(Tango italiano, *p. 150*)

Amore carsico

di Pietro Spirito

FULVIO TOMIZZA, **Franziska**, Mondadori, Milano 1997, pp. 223, Lit 27.000.

I temi della frontiera, dei sofferti rapporti interetnici e interculturali, di un'identità fragile e sfuggente, sono certamente i più congeniali a un autore come Tomizza, scrittore sempre di confine tra la città (Trieste) e il suo retroterra (il Carso), ma in fondo attento a individuare le tracce lasciate dalla storia più nella terra e nella natura degli uomini che nei luoghi e nei modi della civitas. *Tomizza con* Franziska *torna al filone storico-locale, dove il racconto parte dal documento per approdare a più vasti scenari psicologici e ambientali. Il romanzo prende spunto da un epistolario originale, un carteggio tra una slovena del Carso e un ufficiale dell'esercito italiano.*

Grazie alla complicità della levatrice – che posticipa l'ora esatta dell'evento –, Franziska nasce a San Daniele del Carso (oggi Stanjel, in Slovenia) nelle prime sei ore del 1° gennaio dell'anno 1900, riuscendo così ad accedere ai benefici che l'imperatore Francesco Giuseppe concede come buon augurio a tutti i piccoli sudditi venuti al mondo all'alba del nuovo secolo.

Negli anni successivi la bambina viene affidata alla baronessa di Riffenberg, che la educa e l'accudisce. Sono queste forse le pagine migliori del libro, dove Tomizza si sofferma a descrivere uno scorcio di austroungarica nobiltà al tramonto, ancorata ad antiche glorie e prossima a cedere sotto i colpi della guerra.

Ma proprio la guerra permette alla figlioccia dell'imperatore di conoscere il grande amore, il tenente Nino Ferrari di Cremona, il "nemico" italiano giunto con le truppe vittoriose prima sul Carso, poi a Trieste, dove Franziska si trasferisce con il padre e una zia. Qui, nella città irredenta piegata dalla fame, la giovane slovena dell'entroterra vede per la prima volta il mare e si scontra con l'antislavismo dilagante.

Tra Franziska e il tenente italiano si consolida un rapporto passionale, destinato però a non aver futuro. Mentre il fascismo prende piede e in città aumentano le violenze contro gli slavi, le distanze tra l'ufficiale e la sua giovane innamorata si fanno sempre più ampie. Malato di tisi, Ferrari tornerà a Cremona. La figlioccia dell'imperatore invece resterà fedele fino in fondo al suo amore perduto, nonostante un'altra guerra con le sue rinnovate sofferenze e lutti.

I personaggi di Franziska e di Nino Ferrari nei tratti e nelle psicologie sono cesellati con quella perizia, quella capacità propria di chi certe differenze, certe distonie, le ha vissute sulla propria pelle. Scrittore "carsico", Tomizza si affida a una scrittura aspra e densa. Determinate forme dialettali, un ampio uso di participi e gerundi, alcune sottili involuzioni testimoniano di quel particolare rapporto con la lingua che caratterizza da sempre gli scrittori di area giuliana. Come altri autori suoi conterranei anche Tomizza predilige il "vero" alla "forma", facendosi in tal modo interprete autentico di una realtà, di una storia, di una cultura: il suo, per dirla con il critico Miran Kosuta, è il desiderio "di far convergere almeno nell'immaginario artistico i binari paralleli" di due mondi, di due letterature.

Picaro del nulla

di Sergio Pent

CESARE DE MARCHI, **Il talento**, *Feltrinelli, Milano 1997, pp. 283, Lit 28.000.*

Il solo modo per apprezzare questo singolare romanzo di Cesare De Marchi sta nel concedere una cieca e sorda fiducia alla totale ingenuità di vedute di cui è circondato l'ameno protagonista. In caso contrario si è tentati di credere che l'autore ci abbia presi – noi lettori – tutti in blocco per collegiali fessacchiotti, o che il suo modo di vedere la vita sia quello così candido, fuori tempo, del suo Carlo Marozzi. Si potrebbe parlare d'un mediocre processo di disapprendimento di crescita, in quanto per tutto il romanzo la banalità sconcertante con cui il Marozzi prosegue la sua stralunata odissea di emarginato si sforza di sembrare una moralistica condanna dell'ignavia in cui molte esistenze si trascinano.

Il fatto è che Carlo Marozzi attraversa le stagioni e gli anni convinto di svettare d'un buon palmo sopra la deprimente sopravvivenza delle masse. La sua è una famiglia che più squallida non si può: "Sono nato quarto di tre figli in una famiglia decorosamente malestante". Il padre tutto ufficio e poltrona, la madre che fin da subito sciabatta le sue ire nei confronti d'un errore di percorso venuto ad aggiungersi al petulante Pietro, alla svampita Marta e al povero down Sandrino. Sicuro di essere dotato di talento – quel talento che tanto beffardo risalterà nel titolo a lettura ultimata –, Carlo cerca evasioni banali ma solitarie, procurandosi ad esempio una bicicletta col ricatto dalla sorella in età di filarini. Grande fin da piccolo, si può pensare, salvo il fatto che questo, e pochi altri episodi dettati dall'occasione più che dalla lotta, costituiscono tutto il modesto bagaglio che il protagonista si porta appresso per quarantacinque anni, fino al momento del pietoso e grottesco – ma sarà poi fatale? – tentativo di suicidio delle ultime pagine.

Nel frattempo la malinconia – una malinconia "cosmica" – si è impadronita anche del lettore, che ha percorso la storia di Carlo sempre sperando – come lui, d'altronde – di veder emergere quel tanto decantato "talento". Liceale fallito, poi incartatore di pacchi alla Standa, solitario inquilino di un modesto alloggio lontano dall'indifferenza della famiglia, bidello di scuola, casuale vincitore di una discreta sommetta al casinò, pietoso trafficante di libri-omaggio destinati agli insegnanti, marito e padre per distrazione e poi di nuovo solitudine e nuove fumose speranze. Attorno alla figura ormai quasi patetica di questo guitto senza tempo, ruota la crescita sempre più fracassona di Milano, astrattamente citata nei rarefatti spostamenti d'orizzonte di Carlo, una Milano che sembra il punto di riferimento di tutte le contraddizioni e i mancati successi di decine di Carlo Marozzi che ingrigiscono gli anni nelle più astratte speranze, convinti di essere i migliori ma senza mai muovere un passo al di là degli orizzonti quotidiani.

Solo e senza riferimenti, dopo anni di lavoro in nero per un editore senza scrupoli, il Marozzi si rende conto – forse, e finalmente! – che la vita poteva essere qualcos'altro, e che quel fantomatico talento è stato il punto di riferimento di un'illusione. Incapace anche di conservare gli affetti – Maria, la moglie Alice, Barbara – Carlo finisce addirittura in carcere per un penoso equivoco che ci dà l'esatta dimensione di come la sua figura sembra piovuta da altri tempi, poiché è difficile immaginare tanta superficialità ad attraversare gli anni più frenetici della nostra storia, dai sessanta fino a oggi.

Se De Marchi voleva immalinconirci c'è riuscito: il suo talento è stato quello di raccontare, con un'ingenuità di rimando che ha fatto sua, una storia senza storia, un inventario di luoghi comuni, un compendio di giorni senza ricordo nei quali è facile perdersi. Succede a molti, e guardarsi indietro non serve. Se questo è il messaggio, ingoiamo – con un sorriso d'elogio nei confronti del suo creatore – lo squallore della vita di Carlo Marozzi, picaro del nulla, pronti a cercarne la faccia tra i tanti profili smunti che affollano una qualunque strada di una qualunque città senz'anima, come ombre che nessuno sarà mai interessato ad avvicinare. Ma chissà quanti talenti in attesa di un segno.

Romanzi di giornalisti

SERGIO SAVIANE, **El còce**, *Marsilio, Venezia 1997, pp. 195, Lit 22.000.*

È del 1960 il film di Marco Ferreri, tratto da un racconto dello spagnolo Raphael Azcona, nel quale un vecchietto sterminа la famiglia pur di potersi comperare un magnifico cochecito bianco. Da questo premonitore e famoso *El cochecito*, Sergio Saviane ha derivato il titolo del suo nuovo romanzo, *El còce*: s'intenda il biroccio o carretto, carrettino, carrozzino, la carrozzella insomma dei paraplegici, oggi uno sterminato esercito e quasi tutti giovani, "quasi tutti finiti di notte sulle strade d'Italia". Saviane (nato a Castelfranco Veneto nel 1925) è un vecchio giornalista, provato dalle disavventure dell'impegno e della vita. Ha legato il suo nome all'"Espresso" e a una rubrica televisiva rimasta indimenticabile, perché persone e programmi vi erano commentati con il sarcasmo assoluto di chi ritiene che qualcosa come la televisione al servizio della politica proprio non dovrebbe esistere. L'ironia, che oltrepassa luoghi comuni e buone maniere, l'ironia come forma d'impegno o di semplice autodifesa, è ancora lo stile che collega Saviane al modo di vita e all'ambiente di *El còce*. E come potrebbero altrimenti resistere, se non accettandosi nel grottesco, questi carrozzati a vita, questi mutilati con le gambe a strascico (o si dica anche a rimorchio), questi bei ragazzi da discoteca tranciati a metà? Il libro intreccia il racconto del testimone, su cose e figure viste nel Centro paraplegici di Spilimbergo, con quello del romanziere, che immagina una storia d'amore prevedibilmente complicata, e con la felicità linguistica, frutto di un mestiere provetto nell'ideare lunghi monologhi e dialoghi fitti di battute sul mondo d'oggi. Ma è la storia d'amore, sono le peripezie della coppia anomala di Giovanna e Giulio che ne condensano il tema. "Che ognuno viva il proprio erotismo come può e sa, perché è solo quello di cui ha realmente bisogno", è in conclusione il commento esplicito e incoraggiante di Vladimiro Kosic, tetraplegico presidente del Centro. Invece il partecipe lettore si ritrova alle prese con un nocciolo di verità dura e volentieri rimossa. Perché dire, come s'usa, che abbiamo un corpo? La verità è che siamo un corpo.

Lidia De Federicis

GIAMPAOLO PANSA, **La bambina dalle mani sporche**, *Sperling & Kupfer, Milano 1997, pp. 314, Lit 28.900.*

Com'era prevedibile, Giampaolo Pansa ha continuato la sua rilettura narrativa della nostra storia recente spingendosi ora fino agli anni novanta. L'impostazione è sempre quella alla Remarque, di chi contrappone la purezza, la solidità dei buoni sentimenti privati (l'amore, gli affetti familiari, le amicizie, ecc.) alla durezza, alla sporcizia, alle trappole della vita pubblica che fa da sfondo. Qui è la storia d'amore di due compagni d'infanzia che si ritrovano mentre la prima Repubblica cade sotto il terremoto di Mani pulite, tra le rovine di Tangentopoli. La vicinanza di eventi e personaggi nuoce alla rivisitazione romanzesca: le figure storiche disturbano (a partire dalla stessa, spesso infelice onomastica) i loro equivalenti narrativi. Il dottor Di Paolo, il Preside di Novara, il Segretario della Rosa, il Delfino, ecc. sono ancora troppo ingombranti nella realtà per respirare a pieno nel romanzo. Ma il racconto c'è, eccome. Pansa ci sa fare: anzi, se posso dirlo, la rilettura storica del romanziere risulta persino più convincente e meno forsennata di quella del giornalista dell'"Espresso": basti pensare allo spietato ritratto del mitico giudice Di Paolo, che incarna una spaventosa idea di giustizia senza legge, o alla denuncia (affidata a un troppo riconoscibile esponente della Quercia) del connubio magistrati-giornalisti, che rivela una non comune disponibilità a discutere anche il proprio operato. Pansa adopera la pluralità dei personaggi del suo romanzo per dare voce anche a quelle idee e sensibilità che da giornalista ha sempre vistosamente disprezzato: ad esempio, rivista in chiave narrativa, l'ultima intervista di Gualà-Pansa al Segretario della Rosa rende onore anche al giornalista che l'ha suggerita al romanziere: Craxi vi recita una parte tragica, a suo modo nobile, di una cupezza solenne. Il finale del libro, concedendo, in pagine molto commoventi, la precedenza alle ragioni individuali del cuore su quelle pubbliche della testa, lascia vincere felicemente le motivazioni più profonde e autentiche che hanno spinto qualche anno fa Pansa a intraprendere un cammino letterario che qui si deve concludere o prepararsi a una svolta radicale.

Vittorio Coletti

GIANNI RIOTTA, **Principe delle nuvole**, *Rizzoli, Milano 1997, pp. 278, Lit 28.000.*

Sbaldanzita, se non vilipesa, dalle storiografie alla moda, l'*histoire-bataille* stenta a ritrovare un decoroso ricetto; e poco importa che i saperi più altolocati, filosofia in testa, abbiano nel frattempo adottato modelli strategici, o che il gergo massmediatico tracimi di lessemi in assetto di combattimento. Disciplina amatoriale era e disciplina marginale resta, buona al massimo come regesto di rodomontate. Gianni Riotta non la pensa così, e svolge impavidamente, e con un ammirevole gusto dell'inattuale – soprattutto in chi pratica l'"ultima ora" per mestiere –, un tema che sembra uscito da un vecchio ginnasio umbertino: *historia (militaris) magistra vitae*, ovverossia esponga l'alunno, illustrandole con dovizia di esempi, le ragioni per cui le strategie di guerra soccorrono talora nella condotta di vita. E ben si fa leggere questo romanzo che non va mai fuori tema, è parco di coloriture d'ambiente, moraleggia con sobrietà, sa riassumere le battaglie, non collude col bello stile. La storia è un dialogo, subito reale e poi ideale, tra due militari di opposta indole: il colonnello quarantenne Carlo Terzo, archivista sopraffino che ha dimestichezza solo con guerre di carta, e il più giovane tenente Amedeo Campari, nato per la mischia. È lui a raggiungere il fronte quando scoppia la seconda guerra mondiale, mentre la speranza d'azione del colonnello va delusa nella chiamata, da parte di Sua Eccellenza Galeazzo Ciano, a immortalare le battaglie del presente. Disperso in Russia Campari, ridotti a malparata l'Eccellenza e la guerra, Terzo si ritrova a Palermo con la moglie amatissima, l'aristocratica russa Emma sfinita dal cancro, e un *Manuale di vita strategica* da concludere, pronubo suo malgrado di due adolescenti comunisti, Fiore e Salvatore, che bevono da lui ogni dettaglio delle campagne del passato, e mentore di un pacifista americano che nasconde l'inconfessabile partecipazione al progetto Manhattan. La disassortita compagnia serra i ranghi nello scontro campale del libro, una sorta di Portella delle Ginestre all'incontrario, che vede i mafiosi "malacarne" schiantarsi sotto l'impeto dei giusti, finalmente al comando di un Terzo stillante dottrina bellica. Ma altri cozzi, questa volta senz'armi, sono in serbo per chi recita le battaglie come un breviario e ne applica con desolata sagacia la lezione alla vita: se muore Salvatore, il poeta in erba che spartisce con Terzo l'epiteto baudelairiano di "principe delle nuvole", Fiore riuscirà a sopravvivere con la loro bimba, e il suo congedo dal colonnello ormai vedovo avverrà nella Palermo degli anni cinquanta, in un caffè, sotto gli occhi assorti (e incogniti) di un principe di Lampedusa intento all'incipit del *Gattopardo*.

Claudia Moro

PINO CORRIAS, **Ghiaccio blu. L'assassino sepolto nel computer**, *Baldini & Castoldi, Milano 1997, pp. 158, Lit 22.000.*

Al giorno d'oggi un "semplice" condannato a morte non fa più notizia. Per scriverci un libro ci vuole, quanto meno, un condannato a morte "speciale". E così questo libro di Corrias racconta la storia di un condannato davvero speciale, il cui cadavere dopo l'esecuzione è stato congelato (con un congelante di colore blu, da cui il titolo), tagliato in quattro blocchi, "piallato" e fotografato strato per strato. Le fotografie di ogni sottilissimo strato del suo corpo sono state inserite su un computer, digitalizzate, e introdotte nella Rete. Dove ogni anatomo-patologo, ogni medico, ogni curioso può trovarle all'indirizzo `http://www.nlm.hih.gov`. Joseph Paul Jernigan, condannato a morte per rapina e omicidio, è stato ucciso dallo stato del Texas il 5 agosto 1993. Jernigan aveva deciso di donare il proprio corpo alla scienza, senza sapere probabilmente con esattezza che cosa la scienza avrebbe deciso di farne. La scienza decise che ancora una cosa mancava del tutto nell'ambito della documentazione anatomica: una mappa digitalizzata completa del corpo umano. Corrias scrive questo libro così per affrontare un paradosso: Jernigan è ormai un individuo completamente digitalizzato, pubblico, un individuo che "vive" nella Rete. Ma che ne è stato del suo passato? Nessuno sembra saperne nulla, né sembra volerne sapere nulla. E Corrias decide di indagare. Ma questa indagine su un condannato a morte "speciale" diviene un'efficace inchiesta sulla pena di morte *tout court*, sulla violenza di questa punizione, sulla sua ingiustizia, sulla discriminazione che attua sulle classi sociali inferiori, sui paradossi dell'America di oggi.

Andrea Bosco

Best seller del '700

di Sara Marconi

LUCA CLERICI, **Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari**, *Marsilio, Venezia 1997, pp. 231, Lit 45.000.*

"Oggi, in sostanza, niente dei romanzi chiariani sembra in grado di suscitare il benché minimo interesse e coinvolgimento da parte del lettore contemporaneo": è con questa curiosa premessa che Clerici – storico della lingua e della letteratura italiana – studia intenti e struttura dei romanzi di uno dei nemici storici di Goldoni, Pietro Chiari. Chiari, gesuita bresciano venezianizzato, scrisse infatti – oltre alle più note commedie – molti romanzi, mescolando tradizione cavalleresca, teatro e trattatistica a materiali più popolari e più conosciuti. I suoi libri andarono a ruba, furono tradotti in altre lingue; lui li ampliò a ogni nuova edizione, dando loro titoli nuovi e gestendo come meglio poteva la propria popolarità. Le sue storie sono per la maggior parte storie di donne dalla nascita misteriosa, che intraprendono infinite incredibili avventure fino a recuperare l'originaria elevata posizione sociale, ed essere così pronte per matrimonio e vita adulta. I suoi personaggi non cambiano mai, i suoi romanzi sono impressionantemente uniformi e cercano di tradurre in storie principi morali espressi a priori, cercano di essere esemplari, di indagare i ragionamenti (non gli stati d'animo) dei personaggi per parlare dell'essere umano in generale. I romanzi di Chiari si fingono autobiografici: l'eroina, ormai saggia e matura, guarda al suo passato e lo racconta. Questo comporta prima di tutto che non ci sia suspense su quale sarà la conclusione della vicenda ma – semmai – soltanto su come quella conclusione verrà raggiunta: ogni elemento, ogni oggetto che comparе è funzionale alla trama, "serve" perché possa succedere quello che deve succedere. In secondo luogo comporta lo sdoppiamento della protagonista in personaggio – allora – e narratrice – ora –, con il conseguente affiancarsi del piano del commento a quello della storia. Secondo Clerici è proprio questo uno degli elementi più caratteristici della scrittura di Chiari: l'aspetto didascalico, retorico dei suoi romanzi e l'interesse per l'interazione tra questo aspetto e la storia vera e propria sono centrali, tanto che "le grandi categorie narrative (personaggio, tempo, spazio) assumono un ruolo subalterno e una fisionomia sbiadita", non sono la cosa importante. Romanzi di questo tipo sono oggetti letterari molto diversi da quelli che noi siamo abituati a chiamare romanzi. Questo non toglie che il romanzo moderno nasca nel Settecento, che uno dei suoi aspetti più tipici sia quello della "polimorfia" (l'uso di materiali diversi, letterari ed extraletterari), che questi romanzi siano nuovi e originali e che – insomma – "il principale paladino del romanzo nell'Italia nel Settecento è dunque uno scrittore di second'ordine, Pietro Chiari". Chiari fu letto moltissimo, soprattutto da donne (alle quali la narratrice tende a rivolgersi, chiedendo solidarietà e comprensione in nome di una supposta vicinanza); da Chiari non si può prescindere – dice Clerici – se si vuole studiare la storia del romanzo italiano. L'analisi di Clerici è puntuale e riesce a incuriosire, nonostante la sua premessa. Un'interessante lezione su come hanno funzionato dei best seller e su perché oggi quegli stessi best seller risultino mortalmente noiosi; e non è poco.

Velluto e fustagno

di Gianni D'Elia

ATTILIO BERTOLUCCI, **Opere**, *a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997, pp. XC-1813, Lit 75.000.*

Niente Nobel per i poeti italiani, ma che bel premio queste *Opere* di Attilio Bertolucci, curate con amore nei "Meridiani", la collana principe di Mondadori. E dovrebbero seguire anche Luzi e Zanzotto, pare. Niente Nobel per la voce privata, viene da pensare, quasi che la voce letteraria, a livello internazionale, venisse identificata sempre con una voce pubblica, civile, spiegata. O quasi sempre. Così che la voce privata, sottrattiva, dei poeti, ha raramente modo di farsi udire. Quella di certi poeti, più difficilmente di quella di altri, magari non specialmente poeti scritti, ma orali, irriverenti, contaminatori (auguri a Fo).

Con Bertolucci, la voce privata della poesia italiana continua nella linea di Pascoli, e di qui il senso di una poesia in velluto e fustagno, robusta di stoffa, concreta. La terra e le stagioni dei vivi sulla terra, con la città, il contado, la casa di famiglia. E la famiglia, cui Bertolucci dedica il romanzo in versi che occupa il centro dell'opera. Certo, questo romanzo non sarebbe stato possibile senza l'intervento degli autori inglesi letti e assimilati a tempo – Wordsworth, soprattutto – col verso lungo della prateria americana che è di Whitman, e il ronzato quotidiano e allegorico di Eliot. L'acuto autobiografismo intellettuale e occasionale delle prose di *Aritmie*, le versioni geniali o *Imitazioni* da poeti inglesi, americani e francesi, sono solidi puntelli dell'opera in versi, che trascorre per ottocento pagine fino al compimento nel romanzo famigliare intitolato al massimo oggetto della vita privata: *La camera da letto*. Si trova a questo riguardo in qualche modo straordinario il commento dei curatori, Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, che con il loro ascolto del testo e del poeta stesso hanno reso possibile seguire il percorso generativo, oltre che cronologico e narrativo, del poema parentale di Bertolucci.

All'ossessione della morte che era di Pascoli, Bertolucci oppone l'ossessione della vita, la sua ansia contraria di durata, il film da girare dell'esistenza trascorsa. Certo, il modo di scrivere è molto più libero, la metrica è accettata per rifiuti e deviazioni, la rima è molto più rara, l'andatura si fa prosastica, fino a scandire in verso il ritmo della frase, che lo scavalca continuamente; frase spesso lunghissima, ipotattica, sgomenta quasi di se stessa per discese al punto. Strofa a coprire un'intera frase, fin dai primi versi giovanili; strofa a identificarsi con la frase: "A che solenni e dolci / parvenze ora s'affida / la tua la nostra vita / che il sole alto degli anni / con pio raggio rischiara. // Giovinezza è ormai questa / così ardente pazienza / dei giorni che si seguono / sotto un cielo lontano / scolorito dal tempo" (*I giorni*, in *Lettera da casa*, che è del '51, a ventidue anni dall'esordio: *Sirio*, 1929).

Come fosse tutto spesso al rallentatore, leggiamo un'anticipazione del romanzo in versi già nel poemetto *La capanna indiana*, sempre del '51, dove l'io e il noi si oggettivano, tra consapevolezza della caducità e constatazione della dolcezza esemplata dalle cose e dagli esseri animati, nella cesura d'ansia dell'*enjambement*: "L'erba che tocca fredda i nostri corpi / distesi e accovacciati dentro l'ombra, / i nostri visi nascosti, i ginocchi dolenti, / è già una dura erba d'inverno, morta. / Eppure è il tempo più dolce dell'anno / quando la siepe brulla che recinge / del suo braccio il deserto dominio / si fa intima stanza allo smarrito / passero già colore della terra" ("poetica dell'extrasistole", o ritmo del colpo perduto, dello smarrimento metrico da falsa prosa). La morte, il senso della fine, sono auscultati in forma narrativa, fratta-distesa, con vicende precise di gesti, compagni, solitudini, morbidi referti di microsensazioni di gioia e di sgomento, a marcare un sentimento dominante in Bertolucci, che già si è tentato di definire come *nostalgia del presente*. Eppure, anche la capanna indiana è una piccola capanna contadina, di attrezzi e di giochi infantili, un oggetto pascoliano, umile, non più segno di morte ma di vita, di nostalgia della vita e del presente, della presenza: "Un luogo è quale stilla nella mente / del fanciullo ai giorni che la rondine / va e torna (...) / Qui siamo giunti dove volevamo".

E siamo a una complessa semplicità proustiana, che risponde al distacco dai luoghi (l'Appennino parmense, Parma, Casarola) con l'estenuazione della memoria fisica delle percezioni, dopo il trasferimento a Roma nel '51. L'impasto di nevrosi e nostalgia dell'esilio romano porterà Bertolucci a scivolare sui giorni privati con una cadenza di affetti e lacerazioni, in cui il tema del colloquio coi vivi e coi morti è centrale, nella costruzione di un unico libro coerentemente parentale, dove la storia pubblica entra di sbieco restando sullo sfondo, per fare ingresso di nuovo nel romanzo in versi col racconto della guerra e degli sfollamenti nelle campagne.

Comunque, nelle varie raccolte di poesie lirico-narrative, tra gli anni cinquanta e settanta, fino alle ultime, colpiscono certi snodi, o addirittura certi testi-guida, memorabili, che basterebbero per fare di Bertolucci un grande poeta, anche se non avesse scritto *La camera da letto*. Pensiamo a poesie come *Gli anni* o *Piccola ode a Roma*, dove risuonano i due motivi-chiave di Bertolucci secondo questa indicativa lettura: la nostalgia del presente nella provincia italiana, e l'indifendibile privilegio dell'amore nella realtà uniformante di una metropoli, di una capitale mediterranea. Come scrive Lagazzi, "un po' di luce vera", che dallo *spleen* felice del canzoniere parentale e coniugale arriva al cuore d'ombra dell'io storico.

Zanzotto, e alla sua varia attività di traduttore.

Predario è un libro singolare e atipico nel quadro dell'attuale poesia italiana, così discosto dai ritorni tonali al canto spiegato quanto dalle rarefazioni puntillistiche postcaproniane; una poesia ha qui il titolo del primo importante brano musicale di Schönberg, *Verklärte Nacht*, ed è qualcosa di più di un omaggio: "A notte, costruendo un mio poema / di piaghe e di coltelli"; possiamo vedere qui alcuni elementi costitutivi dell'intero volume, a partire dalla notte e il suo colore, il nero, che può anche svariare dalla cenere agli abiti atavici delle antenate della Valtellina, sotto "l'imperio del nero". È la scelta di una poesia notturna, ma non a carattere orfico, quanto piuttosto a carattere gotico. Vi è infatti qualche margine anche iconografico di questo tipo (tra cimiteri e ossa), ma quello che conta non è un repertorio, quanto il clima di una varia spettralità, dove vige un criterio di deformazione. Ed ecco scoprirsi il margine espressionistico, quello delle "piaghe" e dei "coltelli".

Il libro è abbastanza nettamente scandito in poesie di visioni e poesie di descrizioni, che sono la maggioranza e ci permettono una ricca gamma di varietà di luoghi, in genere del Nord Europa. Il dato reale e paesaggistico non ha nulla dell'incanto del turista, esso viene aggredito dalla forza verbale del poeta, viene visionato nelle sue "piaghe", che ci parlano di un destino (più che di una storia) di violenza, cioè di "coltelli". Leggiamo ad esempio questa trascrizione da una landa di Centro Europa: "Soffia una calma inesatta. Risuona / il torrido l'acuto / lagno dei roditori nell'ordito / delle frasche. Già murata, inclemente / scorre dal trauma la notte / la matura vigilia delle ceneri". Come si vede vige un principio di deformazione a partire dall'"inesattezza" della calma, poi l'inquietante presenza dei topi (spesso protagonisti del volume) e il collasso della notte (altrove detta "cianotica") ci significano una situazione di allarme e al limite di una disgregazione.

Questo è un po' il clima di tutto *Predario*, che pur, in una sua articolazione di sequenze, tende a una monocromia dettata da un "feroce immaginare". È un viaggio, naturalmente, nella deiezione, in un tempo appestato, dove ai topi si intrecciano fecalomi, putredine e fetori, in una riviviscenza molto personale di una "terra desolata" che è fruttuosamente memore di certi bagliori espressionisti e grotteschi della lingua di Montale e di una vibrante e materica messa in opera della violenza, quale si conosceva solo nell'acciarina lingua dei *Rapporti* di Antonio Porta. Penso in particolare a certi momenti di esibizione di una realtà corporea frantumata o di materia al limite dell'esplosione, che sono tra le pagine più suggestive di Luzzi: "Se vuoi / cominciare da qui, calpestare / questa pasta di vetro dei miei nervi, questa / cioccolata porosa delle ossa".

L'allarme viene efficacemente vissuto dalla stessa lingua, che tende allo spasimo e al ritmo convulso, con ricchezza di anafore, ossimori, cumuli di parole, serie di verbi di movimento, rimbalzi fonici tra le parole ("piove a sghimbesci / a tratti la vostra cena, arida carne e scena"). Non manca l'allocuzione diretta in cui l'esibizione della materia piagata affossa ogni idealità: "Speranza, dove sei? qui non ti vedo, / non vedo il tuo fetore bizantino, / la calce viva che ti brucia dentro, / che ti limita al lio di un tombino".

Piaghe e coltelli

di Stefano Verdino

GIORGIO LUZZI, **Predario**, *Marsilio, Venezia 1997, pp. 136, Lit 26.000.*

Predario ci consente di fare il punto sulla poesia di Giorgio Luzzi, un autore finora un po' discosto, rispetto alla sua più evidente notorietà di studioso della poesia italiana contemporanea, da Sereni e la "linea lombarda" a

Novantanove sonetti più uno

di Giorgio Bertone

ROBERTO PIUMINI, **L'amore in forma chiusa. Canzoniere**, il melangolo, Genova 1997, pp. 118, Lit 12.000.

I novantanove sonetti più uno conclusivo di Roberto Piumini convincono. Convincono alla prima e tengono bene alla seconda lettura. Ma soprattutto vanno salutati per la loro eccezionalità nella tradizione italica: questi versi tutti dedicati alla stessa donna, invocata come sposa, non puntano alla luna neopetrarchistica né al sublime del basso, ma mescidano forme tragiche, cioè dantescamente alte e nobili, e forme comiche, cioè ironiche, ammiccanti, divertite, spiazzanti, quasi fiabesche, in un inno di canto vario di toni e situazioni che nulla vuol togliere però alla spiegata passione, all'affetto e all'erotismo fedelissimi. La scelta era difficile già in partenza: solo sonetti d'alto lignaggio e piuttosto regolari, con preferenza della prestilnovistica quartina alternata ABAB sull'incrociata ABBA, con qualche scantonamento – prevedibile e perfino auspicabile nel giocoso raccontatore e poeta dal cognome onomantico, ben più noto come scrittore per ragazzi, ma ora rivolto in versi e romanzi agli adulti – nelle rime tronche che piegano alla filastrocca. Piumini non disconosce la tradizione moderna, il sanguinetismo, il neo-neoavanguardismo, per esempio, ma lo sfiora appena, lo reinventa con grazia e misura (e senso onesto della necessità): "lievi trafficari di delizia" e poi "inunandosi", "cilindrifatte", ecc. (ma a p. 114 non sarà "sciancami" tutto attaccato?). Usa "viaggio" bisillabo alla Montale, altrove trisillabo alla toscana; non meno preziose, ma solo quando occorre, certe rime. Ma il "niente" consapevole dell'amante non distrugge l'amore, né lo converte narcisisticamente all'onanismo secondo esempi di eventuali maestri: è dedizione al corpo dell'amata, è passio *sana ("come è un'alba in tempo di salute") e la stessa "goffaggine dell'amante" porta all'allegria.* Passio *sana pure nella forma: al chiuso del sonetto corrisponde una dizione chiara e precisa, tutto è trasparente, chiaro, dicibile, comunicabile come a un figlio una limpida e commossa lezione d'amore e di sesso esemplificata sui genitori, comico-ironica quanto basta a eliminare ogni traccia di pieghe freudiane o peggiori tormenti e cuperie. Non che non vi siano cadute. Attacca (gli attacchi dei primi versi sono quasi tutti splendidi; ma perché mai stamparli in tutto maiuscolo nel titolo?) con un quasi montaliano "Ti prendo fra le mani il chiaro volto" e poi scivola con un "e poi perché è il momento di baciarsi molto". E la "dama del Trecento" meglio sarebbe una Donna, ossia Domina. Così quando sembra quasi sfidare Dante o Petrarca o un tema topico (il più topico: il sonetto sul sonetto) l'esito è incerto. Ma quando è nel suo, quando prende un'occasione di per sé comica e domestica e l'innalza, la nobilita d'amore e di belle invenzioni formali, allora è perfetto. Come in* Il bagno che tu occupi è fontana, *sui rumori misteriosi di lei al bagno, non il bagno nei fiumi di Cézanne o Monet, ma il bagno col water, il bidet, la vasca. E léggiti ancora l'amore che fanno le mani che si toccano quando la coppia passeggia; e ancora il sonetto sull'ombra dell'amante e dell'amata, e decine e decine d'altri in aggiunta. Con l'incanto mediano dei versi scoprirai che il Trecento citato è una donna dello schermo; e s'inganni chi vuole. Sonetti così, intrisi di comico ma nel contempo alti e fermi, potevano scriverli solo i classici. Il nostro Piumini – di questi tempi! – è riuscito a cogliere* l'aurea mediocritas.

Intervento

La rottamazione dell'ignoranza

di Luigi Malerba

Quest'intervento dello scrittore Luigi Malerba, membro della Commissione nazionale per la promozione del libro e della letteratura, è stato pronunciato alla Conferenza Nazionale del Libro dal titolo "Progetto Libro. Linee d'intervento per lo sviluppo dell'editoria e della lettura" tenutasi a Torino il 20 dicembre 1997.

Il libro è l'unico oggetto, che io sappia, nel quale non c'è nessun rapporto fra valore e prezzo. Con seimila lire si può comprare la *Divina Commedia* mentre per acquistare un manuale di cucina si può spendere dieci volte tanto. Faccio questa premessa per giustificarmi se dirò quattro parole sui libri prescindendo dalla loro qualità. Che siano buoni o cattivi, costosi o economici, i libri sono comunque il ponte di passaggio "dall'autore al lettore", che è appunto il tema che mi è stato assegnato.

Si ripete ogni giorno che l'industria del libro è malata, sia dalla parte della produzione, i cosiddetti editori, che da quella degli utenti, i cosiddetti lettori. Tutti sappiamo che lo Stato assiste i malati e stabilisce, con i ticket, dei prezzi ridotti per le medicine. Io credo che molti dei presenti saranno d'accordo, ma spero che sia d'accordo soprattutto il ministro Veltroni, che le malattie dello spirito vanno curate non meno delle malattie del corpo, e noi ci stiamo occupando di una malattia molto grave e diffusa che si chiama ignoranza.

La malattia dell'ignoranza porta con sé una lunga serie di altri malanni: maleducazione, aggressività, arroganza, disonestà, malinconia. I libri sono ancora il veicolo primario della conoscenza e perciò è ancora il libro lo strumento più idoneo per combattere l'ignoranza e tenere viva la nostra memoria culturale. Non so se devo scusarmi con qualcuno per questo accostamento, ma dal momento che ho parlato dell'ignoranza come malattia, vorrei proporre l'istituzione di ticket per l'acquisto dei libri come per l'acquisto delle medicine.

Il problema della lettura solleva emozioni ed evoca svariati fantasmi, ma è anzitutto un problema reale da affrontare con realismo. Si può dunque cominciare a delimitare l'uso dei ticket al pubblico degli studenti delle scuole medie e superiori. Gli studenti sono i lettori di domani e, con l'intervento dei Beni Culturali, possono già diventare i lettori di oggi.

Il ticket dovrebbe comportare una riduzione moderata del prezzo di copertina dei libri, diciamo il 20-30 per cento. Naturalmente gli studenti potranno usufruire del ticket per una cifra limitata, per cui non si pensi che possano acquistare l'Enciclopedia Treccani, altrimenti manderemmo in rovina il Ministero dei Beni Culturali. Diciamo che ogni studente che desidera usufruire dello sconto dovrebbe ottenere un buono personale, rigorosamente non trasferibile, con il timbro della scuola e la firma dell'insegnante, da lasciare al libraio al momento dell'acquisto. Il libraio potrà poi riscuotere l'importo dello sconto dal Ministero dei Beni Culturali. Ma c'è da sperare che a questa iniziativa vogliano collaborare anche gli editori e i librai che negli ultimi anni hanno già preso occasionali iniziative del genere.

Conviene ripetere ancora una volta che nel rapporto fra popolazione e libri venduti siamo terzultimi in Europa, superati nel peggio solo dal Portogallo e dalla Grecia. Una situazione talmente grave che pretende un impegno concreto da parte di tutti noi, ma soprattutto da parte del ministro dei Beni Culturali, che ha già espresso la sua volontà nominando questa Commissione per la promozione del libro. In appoggio a questa iniziativa dovrebbe associarsi una rivista mensile per le scuole: informazione libraria e insieme veicolo di comunicazione con il mondo della cultura.

Voglio ricordare ancora a questo proposito che studenti e insegnanti sono in massima parte teledipendenti, e noi sappiamo quanto oggi sia vicina allo zero l'informazione sui libri della nostra Tv. Fatta eccezione per i libri scritti dai presentatori televisivi. Se facciamo l'elenco dei titoli raccomandati dalla Tv italiana nel corso di un anno c'è da mettersi le mani nei capelli.

Purtroppo questa ottusa fede videocratica si espande anche in aree insospettabili. Faccio ricorso a una mia esperienza recente. Nel maggio scorso sono andato a Napoli per la presentazione di un mio libro nell'ambito della "Galassia Gutenberg", un'iniziativa che dal titolo appariva grandiosa e promettente. Arrivato a Napoli ho appreso dal programma che la settimana dopo sarebbe stato presentato nella stessa "Galassia" un libro di Cloris Brusca, la simpatica strega dei proverbi televisivi. Non ho nulla contro questa signora televisiva, ma fra tutti gli scrittori italiani che avevano pubblicato un libro in quei mesi era stata scelta la scrittrice Cloris Brusca. Il fatto mi sembra che non abbia bisogno di commenti.

Riprendo il filo del mio discorso. Non si porranno agli studenti barriere nella scelta dei libri, ma va detto in questa occasione che la decadenza degli studi classici non può non preoccupare, oltre che gli scrittori e gli editori, ogni persona di buon senso. Abbiamo in soprannumero giovani addetti alle tecnologie, già confluiti nella nuova disoccupazione. Ciò che serve in Italia non è un più vasto sapere tecnico, ma un incremento alla ricerca e un tipo di cultura, e perciò di educazione, che ci permetta di usare saggiamente gli strumenti di cui già disponiamo e di valorizzare l'immenso patrimonio culturale e artistico del nostro paese.

Per ridare forza a un'idea prospettica della cultura ci sarà di grande aiuto investire sull'educazione dei giovani incoraggiandoli alla frequentazione dei libri. La comunicazione elettronica, che viene additata come un nemico del libro, in realtà, dal fax al computer, dai Cd-Rom a Internet, ha rimesso in uso proprio la scrittura. E la Tv, grande produttrice di noia sottovuoto, involontariamente sta lavorando in favore della lettura. È perciò urgente prendere serie iniziative in favore del libro. Ma per favore non si dica che la mia proposta è un'utopia, non vorrei sentire questa parola-killer con la quale troppo spesso si cerca di affossare le proposte che impegnano denaro e energia.

Siamo qui a parlare dei libri, ma le nostre parole non produrranno nessun incentivo alla lettura. Per favore non stampiamo gli atti di questo convegno, non facciamo altre indagini, non accatastiamo tonnellate di relazioni e di statistiche. Come stanno le cose è già chiaro a tutti. Cerchiamo semplicemente di far entrare più gente in libreria e di favorire l'acquisto dei libri.

Il ministro Veltroni ha già dimostrato in occasioni importanti, teatro cinema opera lirica beni artistici, di saper agire con tempestività e concretezza. In poco più di un anno è successo più di quanto non sia successo da decenni. Ora aspettiamo un segno tangibile anche in difesa del libro e della lettura. Mi pare che siamo stati chiamati qui a Torino proprio per fare delle proposte.

Quanto è costata allo Stato la rottamazione delle auto? Il libro non è meno importante dell'automobile, perché mette in gioco non solo il lavoro di centinaia di migliaia di persone occupate nell'editoria nelle librerie nella distribuzione nelle tipografie, ma può contribuire alla rottamazione di una malattia molto grave e contagiosa che si chiama ignoranza. Ha scritto George Steiner: "In ogni libro vi è una scommessa contro l'oblio, una sfida contro il silenzio, che può essere vinta soltanto quando il libro viene aperto di nuovo". Ma anche, aggiungo io, quando viene aperto per la prima volta.

Rêveries, nostalgie, innamoramenti e fantasie

di Alessandro Fo

Heroico splendore delle città del mondo: che titolo! Lo porta un volumetto dell'incisore Giacomo Lauro, stampato a Roma fra il 1639 e il 1642, con la romantica prospettiva – mai poi realizzata – di presentare vedute di città spiccando il volo dall'iniziale dimensione regionale dello Stato della Chiesa a un ben più vasto panorama mondiale. Ne rende ragione (a p. 195 e tav. 86), accanto a molte altre analoghe imprese, un recente saggio di Lucia Nuti dotato di un altro titolo che pare concepito apposta per scatenare titaniche *rêveries*: *Ritratti di città*. Il sottotitolo circoscrive l'ambito: *Visione e memoria tra Medioevo e Settecento* (Marsilio, Venezia 1996, pp. 276, Lit 56.000); senza per questo intaccare la ricchezza e l'estrema erudizione del volume.

L'editoria italiana esibisce su questo tema un panorama ricco e vivace, sia quanto a studi monografici relativi a singole grandi città (basti ricordare la bella collana di Laterza), sia quanto a speculazioni sull'idea di città, orientate nelle più varie direzioni. A Prato, per esempio, è attiva l'Associazione culturale Grafio, che da anni ha aperto un laboratorio di scrittura sulla città coordinato dal regista e drammaturgo Gianni Cascone. Ne è scaturito un volume "sperimentale" di vari interventi saggistici e creativi – fra i quali spiccano i *Cittogrammi* di Daniela Mantellassi: fotografie commentate da brevi liriche – dal titolo *La città: rappresentazioni e scritture* (Giunti, Firenze 1995, pp. 192, Lit 20.000), che nel 1997 ha trovato un seguito nel nuovo libro, sempre di Giunti, *La città: proiezioni e scritture* (Firenze 1997, pp. 215, Lit 20.000; cfr. "L'Indice", 1997, n. 8).

Non desta certo stupore che le città abbiano conosciuto i più grandi poeti delle loro bellezze fra gli scrittori che v'erano nati o cresciuti e vissuti a lungo. La mente corre a binomi come Gadda e Milano o Jiménez e Siviglia (penso in particolare a *Siviglia*, Nuova Accademia, 1965). Anzi, in proposito, la casa editrice Gribaudo sta per lanciare una collana rivolta soprattutto alle scuole, intitolata "*In gita a...*: le città raccontate dagli scrittori". Si prevedono al momento: Stefano Bartezzaghi per Milano, Enzo Fileno Carabba per Firenze, Beppe Lanzetta per Napoli, Tiziano Scarpa per Venezia.

Si sa peraltro che talora l'esperienza di una città si può trasfigurare nella meticolosa descrizione di una città fantastica, che le concresce e la oblitera fino quasi a farla scomparire del tutto. Un soprassalto di nostalgia e rimpianto coglie oggi il viandante che abbia vissuto un tempo nella città descritta con tanta precisione da Calvino nelle *Città invisibili*: due mezze città, una fissa, una mobile e occasionale; una di giostre, l'altra di banche, ospedali... Ogni anno viene un momento in cui l'una viene smontata e trasferita, e "qui resta la mezza Sofronia dei tirassegni e delle giostre, con il grido sospeso dalla navicella dell'ottovolante a capofitto, e comincia a contare quanti mesi, quanti giorni dovrà aspettare prima che ritorni la carovana e la vita intera ricominci" (Einaudi, 1972). Era, questa Sofronia, la Torino del Carnevale in piazza Vittorio: oggi abrogato, anche solo come festa provvisoria, da che è stata l'"altra metà" a fissarsi e a prevalere.

Talora però avviene che tocchi appunto a un estraneo Marco Polo scoprire di un luogo le trame più riposte. Questo strano fenomeno dell'esilio: Angelo Maria Ripellino lo ha scritto per tornare, una volta di più e una volta per tutte, nella città dove aveva sognato di addormentare la propria anzianità e che ora – dopo il dramma del '68 da lui seguito in diretta nelle inconsuete vesti di cronista (*I fatti di Praga*, Scheiwiller, 1987) – gli era proibita.

Altri casi si affollano. "Mi deribesco dei negozi, fino a non far riconoscere più niente. I libri di fotografie "storiche" sono lì a riprovarlo, sbalzandoci in habitat inediti, improbabili, che solo l'inconcussa identità del nome invita a riconoscere in continuità con quanto oggi amiamo.

A proposito di Cremona, da qualche mese un brillante geografo ed esploratore della letteratura, Giuseppe Dossena, è tornato a vivervi. I suoi amici, allora, hanno colto l'occasione per ristampare le settanta voci che, uscite in tempo nella *Guida alla Lombardia misteriosa* (1968), tracciano una mappa storica e confidenziale della città, strada per strada, poggiandosi ai nomi delle sue vie: *Guida a una Cremona misteriosa insolita fantastica* (Libreria Ponchielli, Cremona 1996). Vi scoprirete che fu proprio qui, nell'attuale piazza dei Filodrammatici, che il manzoniano padre Cristoforo ("da ***" sta proprio per "da Cremona") uccise per futili motivi uno dei marchesi Ariberti, con le conseguenze che tutti sanno. E mille altre vicende che spaziano dai lineamenti della casa-che-sembra-una-faccia alla collezione di braccia artificiali del gerarca Farinacci che, nel furibondo sacco del suo palazzo (26 luglio del '43), furono scagliate dai balconi e "col gomito leggermente piegato planavano svirgolando come boomerang". Com'è giusto, esiste di questa topografia storica anche una versione *plenior* ancora aperta, persistendo alle sue spalle una ricerca che forse l'autore non sarà mai portato a interrompere.

Sommate infatti a quelle spaziali, le distanze nel tempo schiudono al viandante spazi che rasentano l'infinito.

Se vi si aggiungono poi fantasia e nostalgia, lievitano a monumenti mirabili di città e di vari aggregati umani anche testi che solo tangenzialmente hanno sfiorato l'argomento. Ricorderò solo qualche caso: un monumento cartografico romano risalente forse al IV secolo d.C., la *Tabula Peutingeriana*. "Una descrizione pittorica del mondo antico" – secondo il sottotitolo dell'edizione con studio monografico curata da Luciano Bosio per Maggioli (Rimini 1983).

Un recente volume apre una finestra sulla Cina dal IV secolo a.C. in qua, alternando nomi impronunciabili a illeggibili ideogrammi. Si tratta di *Libro dei monti e dei mari* (*Shanhai jing*). *Cosmografia e mitologia nella Cina antica*, nella prima traduzione italiana, introdotta e annotata da Riccardo Fracasso (Marsilio - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1996, pp. 284, Lit 48.000).

O ancora, un viaggio nell'XI secolo fra le pagine del libro che chiude la singolare opera di Adamo di Brema *Storia degli arcivescovi della Chiesa di Amburgo*, esemplarmente curato da Ileana Pagani per la Utet (Torino 1996, pp. 554).

Tornando più vicini a noi, fantasia, nostalgia e memoria governano la *rêverie* di Alberto Vigevani *Milano ancora ieri. Luoghi, persone, ricordi di una città che è diventata metr poli* (Marsilio, Venezia 1996, pp. 170, Lit 26.000). Caffè, osterie, botteghe, personaggi, librerie e financo case editrici ricompongono per frammenti il paesaggio di una città rapidamente mutata: "Un mondo armonioso e compiuto che forse non vale la pena di rimpiangere, ma che a me piace oggi raccontarmi...". Il Naviglio, buon padre e accogliente dio fluviale, consolatore come il Tevere quando apparve a Enea, presiede la fuga dei ricordi, che a volte si fa fuga di luoghi (Roma, il Nilo). Come la Sofronia delle giostre, anche il Naviglio oggi è rimosso, "inumato ancor vivo sotto un sudario d'asfalto". Ma resta a mantenerlo presente l'alta civiltà delle parole di questo libro, come già avvenne per i tegoli e i colmigni ("e i fili e i pali sbirolenti dei tetti arrossati dal tramonto") "della mia svergolata Milano" nell'*Adalgisa* di Gadda. Civiltà melodiosa, morbidamente drappeggiata in una struggente malinconia, tanto che, anche a non ritrovarsi meneghini, ci si sente qua e là chiamati a sospendere un attimo la lettura per non dover soccombere al "magone".

Ma accanto alla diacronia vige con le sue mille urgenze il demone sincronico: quello che esige di soddisfarsi un giorno che, nella concreta vita di oggi, ci si ritrovi di passaggio a Genova o a Bologna.

trova forse la sua spiegazione in una legge che Pasternak stabilisce nel *Salvacondotto* per rendere conto del suo innamoramento per Skrjabin: la tradizione ci viene incontro e si fissa in un volto, quello di una fra le sue eccezioni più spiccate, e ci trascina così a un amore particolare la cui intensità è "pari al quadrato della distanza" (I Nobel Letterari, 1971).

Se dunque a volte il profilo più alto di una città, un ritratto dell'anima, è stato possibile a chi, molto amandola, vi si trovasse tuttavia straniero, questo potrebbe dipendere proprio dalla distanza, addirittura dal suo quadrato. Ancora il *Salvacondotto*, e una celebre lirica, consegnano al russo Pasternak ciò che di Marburgo non potrà mai più venire dimenticato. *Praga magica* (Einaudi, 1972) è il libro meraviglioso che erompe da una condizione di figlio solamente adottivo aggravata da quella

Già, ci si può mettere anche il tempo, che in capo a un anno spazza un quartiere di Trieste, o una strada di Cremona, là restaurando, qua mutando a raffica l'ara-

dono, ma io non ne rimango deriso" pare asserisse il cinico Diogene: così "terroni", "vegnù giò con la piena", come Alfonso Gatto e, in un altro ambito, Enzo Jannacci, rimasti intatti dallo stupido sprezzo che un giorno sostanzierà di sé la grassa invenzione della "Padania", hanno saputo costruire una loro assai delicata *Guida sentimentale di Milano* (quella di Gatto è edita da Scheiwiller, 1988). E Costantino Kavafis, che da Alessandria d'Egitto ricrea tutta la Grecia, se di Alessandria e dell'Ellade ottiene (come nel III secolo) una cosmopoli unica e universale, vi riesce in quanto sa risarcire coi versi le lacune aperte non solo dalle distanze, ma dal tempo.

Alcuni scrittori, alcune città

Amman – 'Abd al-Rahman Munif, *Storia di una città*, Jouvence, 1996.

Berlino – Alessandra Orsi, *Berlino Est. L'ultimo che se ne va spenga la luce*, Il Saggiatore, 1993.

Buenos Aires – Julio Cortázar, *Il gioco del mondo*, Einaudi, 1964.

Chicago – Marco D'Eramo, *Il maiale e il grattacielo*, Feltrinelli, 1995.

Firenze –John Ruskin, *Passeggiate fiorentine*, Rizzoli, 1991.

L'Avana – Guillermo Cabrera Infante, *L'Avana per un infante defunto*, Garzanti, 1993.

Lisbona – Fernando Pessoa, *Lisboa. Quel che il turista deve vedere*, Biblioteca del Vascello, 1993.

Londra – Alberto Arbasino, *Lettere da Londra*, Adelphi, 1997; Henry James, *A Londra*, Lindau, 1990; Virginia Woolf, *Volare su Londra*, Marcos y Marcos, 1992.

Milano – Carlo Emilio Gadda, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, 1944, Garzanti, 1985; *Milano 1881*, a cura di Carla Riccardi, Sellerio, 1991.

Mosca – Manuel Vázquez Montalbán, *La Mosca della rivoluzione*, Feltrinelli, 1995.

Napoli – Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, 1953, Adelphi, 1994; Fabrizia Ramondino, Andreas F. Müller, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Einaudi, 1992; Elisabetta Rasy, *Posillipo*, Rizzoli, 1997.

New York – Jerome Charyn, *New York. Cronache dalla città selvaggia*, Electa/Gallimard, 1997; George Perec, *Ellis Island*, Archinto, 1996; William R. Taylor, *New York. Le origini di un mito*, Marsilio, 1994.

Parigi – Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, 1986; Louis Bergeron, *Parigi, il mito di una capitale*, Einaudi, 1993; Peter Bichsel, *Sulla città di Parigi*, Marcos y Marcos, 1994; Lorenzo Cracciolo, Giovanna Sagona, *Lo spirito della città nella Parigi di Balzac*, Sellerio, 1993; Heinrich Heine, *Rendiconto parigino*, Bulzoni, 1979; Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Marietti, 1984; Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*, Einaudi, 1965; Gertrude Stein, *Paris France*, Edt, 1997.

Praga – *Praga. Mito e letteratura 1900-1939*, a cura di Antonio Pasinato, Shakespeare & Company, 1993; Elena Vitas, *Praga. Promenade tra passato e presente*, Liguori, 1997.

Trieste – Claudio Magris, Angelo Ara, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, 1987; Nicholas Powell, *Viaggiatori a Trieste*, Mursia, 1980.

Venezia - John Ruskin, *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, 1987; Simone Weil, *Venezia salva*, Adelphi, 1987.

Vienna – Bruno Bettelheim, *La Vienna di Freud*, Feltrinelli, 1990; Marino Fraschi, *La Vienna di fine secolo*, Editori Riuniti, 1997; Allan Janik, Stephen Toulmin, *La Grande Vienna*, Garzanti, 1975; Edward Timms, *La Vienna di Karl Kraus*, Il Mulino, 1989; Nike Wagner, *La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siécle*, Einaudi, 1990.

Sapere tutto e subito su Accendini, Aeroporto, Angurie, Aperitivo, Ballare, Bombolone, Borseggio (rischi di), Case celebri, Dialetto, Documenti veloci, Estate, Fornai notturni, Libri usati e antichi, Mense, Mercati, Osservatorio Astronomico, Panini, Shopping, Stadio, Tatuaggi, Zanzare, Zona a traffico limitato, Zucca (fiera della). A questo servono i nuovi prontuari, che sempre la Marsilio ha inaugurato per Genova e Bologna con la nuova brillante collana "L'apricittà". Lemmi che in buona parte, con approccio ulteriormente diverso, si trovano indagati in un altro recentissimo titolo dello stesso catalogo: *La città multietnica: cultura della socializzazione*, a cura di Antonio Piva (pp. 196, Lit 38.000).

E visto che i titoli di Marsilio ci hanno condotto nei pressi di Venezia (la cui *Guida sentimentale* fu scritta da Diego Valeri: Le Tre Venezie, Padova 1932), come scordare che non è ancor molto che un russo ha salvato di Venezia una mappa mentale che fa di un piccolo, agevole libro un'ennesima nuova lettura del mondo. Penso naturalmente a *Fondamenta degli Incurabili* di Josif Brodskij, collage di divagazioni osservazioni e ricordi raccolto nel 1989 per un'occasione locale e reso poi accessibile a tutti nella "Piccola Biblioteca" Adelphi (Milano 1991, pp. 116, Lit 9.500). Tutt'altro che Baedeker di Venezia, e prima ancora che un'autobiografia, è un libro, anche questo, delle meraviglie segrete della città, di epifanie che hanno impressionato la pellicola di una mente attenta e, per la propria stessa estraneità, assorta in maniera diversa nell'amore e nella nostalgia: "Avrò sbagliato a non nascere qui". E "qui" comunque ora Brodskij risposa. Le cose parlano, e i poeti valgono appunto come interpreti. Brodskij, che ferma con balenanti aforismi le pose dell'acqua e del tempo, ha lasciato finalmente per iscritto una verità che si porgeva forse da sempre spontanea: è Venezia stessa a rivelare la sua natura quando, colta dall'alto, assume agli occhi le fattezze di un pesce.

Rêveries innescano altre *rêveries*; e il sognatore di città, come direbbe Bachelard, riesce a fondare sopra quel libro di sogni una raccolta di sogni di secondo grado, le cui radici si perdono, attraverso Brodskij, in fondamenta sempre più lontane: basti sfogliare una *plaquette* di poesie raffinatissima anche come prodotto editoriale (Il Torcoliere della Rocca, 1995) del poeta milanese Maurizio Meschia: *D'après Josif*.

"Per il libro – ricorda Vigevani – non vi sono confini, ha registrato il bene e il male di tutto ciò che l'uomo ha pensato e vissuto". Se dunque risultano proprio i libri i luoghi geografici in cui prima o poi finiscono per ricondursi a unità specchi vetusti e stanchi di riflettere, occhi senape e miele, mattoni e marmi, la nebbia, la polvere – "carne del tempo" – e altri stupefacenti retroscena di una città, questo non desta certo meraviglia. Lo stesso Brodskij ricorda nel suo discorso per il Nobel (ora in *Dall'esilio*, Adelphi, 1988) che il libro "è un mezzo di trasporto attraverso lo spazio dell'esperienza, alla velocità della pagina voltata".

Praga, amata cella

di Giulio Schiavoni

KLAUS WAGENBACH, **Due passi per Praga insieme a Kafka**, *Feltrinelli, Milano 1996, ed. orig. 1993, trad. dal tedesco di Cesare De Marchi, pp. 141, Lit 28.000.*

Nel corso della sua breve esistenza (1883-1924) Franz Kafka lasciò soltanto in poche occasioni la natia Praga, allora capitale del regno di Boemia, una città in cui finì per muoversi come in una cella. Se si allontanò da quella "mammina con gli artigli" che "non lascia mai" (come egli scrisse diciannovenne) fu soltanto per compiere viaggi di lavoro, qualche viaggio di istruzione, molte degenze in sanatorio, sei mesi a Berlino e qualche soggiorno nella campagna boema. Per sapere "che cosa vedessero gli occhi di Kafka" in questa città amata-odiata il lettore non ha altro modo che quello di recarvisi, "fisicamente o con lo spirito": parola di Klaus Wagenbach, grande e appassionato studioso dell'opera di Kafka, suo "vecchio orfano" (come egli stesso si definisce), oltre che mediatore storico della cultura italiana presso il pubblico tedesco.

La felice formula adottata da Wagenbach per disegnare questa topografia letteraria è quella del "libro di lettura e di viaggio" (*Reiselesebuch*), o – perché no? – del "libro che aiuta a leggere e a viaggiare", di un Baedeker cioè concepito per far da scorta e accompagnamento sia nell'uno che nell'altro caso. Il titolo originale del volume è infatti proprio *Kafkas Prag. Ein Reiselesebuch*.

Wagenbach non è nuovo a questi accostamenti fra immagini e scrittura, avendo al suo attivo un volume del 1983, tradotto da Adelphi con il titolo *Kafka, immagini della sua vita*. Questa sua nuova fatica appare più agile e vivace e offre di fatto assai più che la classica biografia per immagini, non solo perché qui sono stati introdotti nuovi materiali fotografici (in tutto oltre cento illustrazioni e fotografie originali dell'epoca), ma anche perché è stato realizzato un sapiente dosaggio di immagine e scrittura-commento, sulla base di testi letterari, diari, carteggi di Kafka, che fanno del volume una sorta di toponimia commentata. Per questa duplice ragione il testo si può consigliare non solo a chi si rechi a Praga mantenendo Kafka nella mente e nel cuore, ma anche a chi sia digiuno o quasi della letteratura praghese e dell'atmosfera che si respira nei testi kafkiani.

Ne è scaturito un libro davvero esemplare, capace di catturare il lettore evocando – senza sbavature alchimistiche né rigurgiti metafisici – qualche sprazzo di quella "Praga magica" che fu resa celebre alcuni anni fa da un fortunato libro di Angelo Ripellino e che è passata pressoché indenne attraverso le catastrofi belliche di questo secolo. Una città dunque che il lettore può ritrovare affidandosi a questa guida turistica che lo accompagna per i suoi mille angoli in cui Kafka torna a rivivere (quasi tutte le case in cui lo scrittore abitò sono ancora in piedi). È sufficiente seguire le cinque sezioni biografiche e insieme tematiche in cui il volume è strutturato (*La Praga di Kafka*, *La vita di Kafka*, *La carriera di impiegato statale*, *Le passeggiate preferite*, *Luoghi e svaghi letterari*), non senza far tesoro della cartina topografica stessa della città, presentata in tedesco ad apertura del volume, e in ceco alla chiusura (quasi a rammentare con forza che Kafka è figlio di quelle due culture).

Si apprende così che esistono ancora il portale della casa natale di Kafka nell'odierna Rathausgasse; la casa Minutta, dove videro la luce le sue tre sorelle; la casa tardogotica "Ai Tre Re", dove lo scrittore abitò dagli anni del ginnasio sino a poco dopo la laurea in giurisprudenza, ossia fino al 1907; l'elegante palazzo Kinsky, sull'Altstädter Ring, dove il padre Hermann aveva il negozio di articoli galanti; e infine la casa Oppelt, situata accanto al municipio vecchio, nella quale la famiglia Kafka si trasferì nel 1913 e dove Franz scrisse alcuni capitoli del *Castello* e vari racconti, tra cui *Josephine la cantante*, nel marzo 1924.

Si apprende che – volendo – ci si potrebbe sedere nel Café Savoy, sede del teatro più amato da Kafka tra il 1910 e il 1912, un localino malandato dove si esibiva una compagnia yiddish alla quale apparteneva il grande attore Jizchak Löwy. E si guarda con la commozione della memoria una foto del 1905 che mostra il Municipio ebraico con a sinistra la sinagoga vecchia-nuova (unico residuo del ghetto risanato).

Non tutti probabilmente saranno disposti a condividere lo spirito di fondo che sorregge il volume, ossia l'ambizioso progetto wagenbachiano – che è anche il sogno di ogni lettore viscerale dell'autore amato – di porsi sulle orme di Kafka al punto

da riappropriarsi delle sue stesse impressioni ottiche e insieme mentali nell'aggirarsi nei parchi, nelle piazze e per le vie di Praga, al punto da ripercorre quei luoghi con gli stessi occhi di Kafka, in una sorta di *Einfühlung* visionaria. Non tutti cioè saranno disposti a condividere quello che rischia di configuarsi come un tentativo critico-saggistico di immedesimazione totale.

Si rassicuri però il lettore-turista: Wagenbach non gli ha ammannito nulla di oleografico, non ha lasciato cadere neppure una briciola dell'inquietudine che fa di Kafka un fratello contemporaneo di Pirandello, né ha semplificato le cose proponendo una città dalle suggestioni demoniache o dalle atmosfere auratiche. A mettere quasi in guardia il lettore (a straniarlo) si direbbe già sufficiente la foto che campeggia in copertina, in cui un Kafka giovanilmente spensierato sembra volerlo invitare a passeggiare in città in sua compagnia. Indubbiamente una bella immagine. Soltanto che la si cercherebbe invano negli archivi, dato che si tratta di un accorto fotomontaggio di Peter Rink. A conferma che Kafka fu un personaggio oltremodo schivo. Sicché i siti mentali e geografici documentati nel libro di Wagenbach e sui quali Kafka si è elevato in forza dei suoi sogni e dei suoi incubi sono luoghi nei quali la persona fisica di Kafka stesso – sorprendentemente – brilla proprio per la sua assenza.

La memoria di Parigi

di Elena Carmagnani

DONATELLA CALABI, **Parigi anni venti. Marcel Poëte e le origini della storia urbana**, Marsilio, Venezia 1997, pp. 148, Lit 30.000.

Nei primi anni del secolo, Marcel Poëte, giovane funzionario dell'apparato amministrativo francese, lascia la sua provincia di origine e approda a Parigi, assunto come conservatore-capo alla Bibliothèque des Travaux Historiques de la Ville. E in questo ruolo che, muovendosi ai margini dei grandi dibattiti dell'epoca, intraprende un lavoro meticoloso di conservazione e trasmissione della memoria della città.

Donatella Calabi incrocia la biografia di questa singolare figura alle molte storie della produzione culturale parigina. L'isolamento di Poëte rispetto ai luoghi di produzione culturale diventa l'ingegnoso espediente narrativo per raccontare di questa produzione e per guidare il lettore nel panorama variegato e spesso contraddittorio della circolazione delle idee della Parigi della prima parte del secolo.

Poëte lavora per trent'anni alla creazione di un'"istituzione della memoria", riorganizzando il fondo della Bibliothèque des Travaux Historiques e divulgandolo attraverso piccole esposizioni periodiche e corsi specialistici sulla storia di Parigi. Contemporaneamente pubblica i suoi due scritti più importanti: i quattro volumi di Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours *e* Introduction à l'urbanisme. L'évolution des villes. *La loro debole risonanza nei dibattiti dell'epoca diventa per la Calabi la chiave di lettura per percorrere la vicenda della ridefinizione delle scienze sociali, nonché il tentativo di superare la divisione tra la storia e le altre scienze umane, comportante l'apertura a un approccio interdisciplinare e in particolare l'individuazione del nuovo ambito di studi della storia urbana.*

Risulta evidente che molti dei personaggi di questa storia utilizzano le stesse fonti, e gli stessi punti di partenza, per poi divergere. Così per il bergsonismo, che influenza profondamente le scienze sociali francesi e anche il pensiero di Poëte: da Bergson egli trae infatti l'idea della città come organismo in evoluzione continua, la cui essenza è soprattutto sociale e si identifica con la comunità che lo abita. E quest'ultima che imprime in modo indelebile sul territorio le sue tracce. Le persistenze dei tracciati, degli assi di sviluppo, dei piani, permettono di riconoscere in ogni insediamento umano un'identità propria.

Fedele alla sua formazione di archivista-paleografo e accettando totalmente la fedeltà nei confronti delle fonti tipica del lavoro dello storico, Poëte utilizza, per il suo studio su Parigi, allo stesso tempo indagini archeologiche, fonti letterarie e fonti iconografiche. Il metodo, del resto, non sarà diverso da quello che, alcuni anni prima, neoimpiegato alla Bibliothèque des Travaux Historiques de la Ville, aveva utilizzato per catalogare il fondo Cousin, una collezione di diecimila stampe e seimila volumi relativi alla storia di Parigi, che è all'origine della stessa biblioteca. Il fondo della biblioteca, catalogato per soggetti, doveva costituire "le plan d'une cité des livres ordonnée selon les grandes lignes de l'histoire parisienne".

Broch. Scrittore suo malgrado in lotta contro il caos

di Giulio Schiavoni

HERMANN BROCH, **I sonnambuli**, *introd. di Luigi Forte, Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1931-32, trad. dal tedesco di Clara Bovero, pp. 697, Lit 70.000.*

Gli estimatori di Michelangelo Antonioni ricorderanno forse che, in un'inquadratura del film *La notte* (1961), Monica Vitti reca in mano *I sonnambuli* di Hermann Broch: un testo arduo e sofisticato, incastonato in fotogrammi impervi, aventi come minimo comun denominatore la solitudine contemporanea. Nessuna sorpresa che già il coraggioso e sfortunato editore dell'opera, Daniel Brody, proprietario del Rhein Verlag di Zurigo, scrivesse a Broch: "*I sonnambuli*, mio caro, alimenteranno la sua fama, ma non il suo patrimonio".

A dire il vero, sia quel grande romanzo che il suo autore, per quanto ormai ampiamente studiati internazionalmente, sono rimasti alquanto ai margini nella circolazione della cultura danubiana in Italia, pur così di moda da alcuni decenni. La riproposta einaudiana della trilogia dei *Sonnambuli* in un solo volume nella ben nota traduzione della Bovero può perciò costituire un'occasione importante per avvicinarsi a un pensatore e narratore che ha saputo resistere alle sirene del "mito absburgico" e dell'"Austria felix" ed è riuscito a discendere con rigorosa esattezza concettuale – come annotava qualche anno fa Claudio Magris – "sino alle radici dell'amore e dell'angoscia, al fondo dello smarrimento epocale vissuto e patito da ogni individuo, smascherando implacabilmente il meccanismo della seduzione, dell'insidiosa e perfetta simulazione della verità".

Ebreo di rigorosa formazione scientifica passato poi al cattolicesimo, nato a Vienna nel 1886 e spentosi in America, a New Haven, nel 1951 (dopo un volontario esilio in Tirolo, un periodo nelle carceri naziste, l'emigrazione negli Stati Uniti nel 1938, la cittadinanza americana, la cattedra di letteratura tedesca a Yale), Hermann Broch condusse un'esistenza segnata quasi schizofrenicamente – come per Kafka o per Svevo – dalla spinta insopprimibile a dedicarsi alla "vita letteraria": con una svolta radicale, a quarantun anni decise di liquidare l'azienda tessile paterna da lui diretta, per votarsi alla filosofia, alla matematica e alla letteratura.

Di questo raffinato pensatore – descrittoci da Elias Canetti in un passo del suo *Gioco degli occhi* come "un uccello, grande e bellissimo" al quale fossero state mozzate le ali – il lettore italiano avrà probabilmente nella memoria almeno anche il volume di racconti *Gli incolpevoli* (uscito nel 1950 e tradotto dall'editore Einaudi nel 1963), il romanzo postumo *Sortilegio* (Rusconi, 1983), parabola sull'avvento del nazismo, e il capolavoro *La morte di Virgilio*, pubblicato nel 1947 e riproposto da Feltrinelli nel 1993 con un'indimenticabile introduzione di Ladislao Mittner.

Broch ha la consapevolezza di trovarsi a vivere in una civiltà che mira a occultare la "decadenza", il *Wert-Vakuum* (ossia il "vuoto dei valori") da cui è corrosa. Si sa immerso in un clima culturale che tenta di dissimulare la propria corsa verso il nulla, che ammanta il vuoto etico-stilistico mediante la facciata, mediante l'"ornamento" o il "kitsch", inerte palliativo del venir meno di quel "grande stile" ch'era ancora capace di dare senso a tutta un'epoca (ad esempio al medioevo cristiano), un fenomeno al quale proprio dall'eclisse dei valori e dal progressivo depauperarsi degli individui. Si direbbe che – nell'interpretazione brochiana – il fenomeno coinvolga non solo il mondo tardo-absburgico, ma l'intero orizzonte culturale del moderno. La rappresentazione forse più efficace di questo esistere secondo sistemi di pseudovalori resisi indipendenti e assunti con nostalgico sentimentalismo è offerta dalla trilogia *I sonnambuli* (*1888 Pasenow o il romanticismo*, 1903 *Esch o l'anarchia*, *1918 Huguenau o il realismo*), composta fra il 1929 e il 1932, edita per la prima volta in italiano nel 1960 e risultata introvabile per lungo tempo. Vi vengono disegnate tre possibili tipologie o stazioni conoscitive aperte sull'autodistruzione culturale, sul "male" moderno, e insieme tre ipotesi interpretative per far uscire dall'onnubilamento del sonnambulismo, rappresentato da un'emblematica gamma di personaggi prigionieri di falsi sistemi ideologici e, in pari tempo, sorretti da un'irriducibile tensione metafisica. Broch diagnostica dunque una compagine culturale e politica, quella austrotedesca, che sta rovinosamente affondando nel caos, un mondo che – secondo una simbologia teologico-religiosa – sta evolvendosi verso l'Anticristo.

Tre i pannelli di questa *descensus ad inferos* che intende abbracciare altrettante generazioni di tedeschi (1888, 1903 e 1918), dall'ascesa al trono di Guglielmo II alla fine della prima guerra mondiale, ovvero al tracollo della società guglielmina e insieme dell'impero austroungarico. Il primo, dedicato alle delizie e ossessioni dell'alta borghesia e dell'aristocrazia, ha al centro il signore von Pasenow, vecchio Junker prussiano tutto devoto all'uniforme (corazza-argine alla disgregazione) che però ha perduto ogni "centro" e ogni sistema di valore e, assente come un sonnambolo, incede a scatti regolari verso il nulla, e il suo romantico figlio Joachim, ufficiale lui pure, le vite dei quali si svolgono all'insegna della pura convenzione militare, che ha preso il sopravvento sullo spirito religioso. Il secondo, dedicato alla piccola borghesia impiegatizia e artigiana, ha al centro il contabile Esch, in cerca di un impossibile "ordine" nell'"anarchia" di un presente abitato solo da deprecabili ingegneri e demagoghi. Il terzo, dedicato all'avanzare di una nuova spavalda borghesia, ne rappresenta la spietatezza nell'alsaziano Huguenau, l'uomo del "realismo", un disertore e affarista senza scrupoli, disancorato interamente ormai da qualsiasi valore, assurto a prototipo dell'epoca attuale, nel suo agire strettamente e sconsideratamente finalistico, sonnambulo lui pure in procinto di affondare nel caos e nel regno del male, in un contesto in cui ricompaiono l'ufficiale Joachim von Pasenow e l'ex contabile Esch.

L'impressione è che l'abisso raggiunto dall'umanità sia stato diagnosticato da Broch con la medesima spietatezza con cui non ha esitato a definire la sua stessa Vienna una "città della decorazione per eccellenza più che dell'arte", presentandola come il laboratorio del vuoto e lo scenario del dissolversi dei significati. Nella trilogia la diagnosi ha richiesto la chiamata a raccolta di ogni possibile strumento tecnico-stilistico e la commistione dei generi, inserendo spezzoni saggistici, excursus storico-filosofici, storie parallele, momenti lirici, per attuare una narrazione multidimensionale che, a metà fra realismo fontaniano e simbolismo, forzasse i confini tradizionali del romanzo e al tempo stesso risultasse adeguata a simboleggiare – oltre che la crisi del romanzo stesso – anche quella perdita del grande stile e comunque di uno stile unitario che caratterizza l'uomo contemporaneo.

Il risultato è certamente grandioso, anche se a volte – come osserva finemente Luigi Forte – in certe scene dominate dall'impennata mistica e dalla dimensione simbolica (certi baci smisurati come quelli tra Joachim e Ruzena) il linguaggio dei *Sonnambuli* finisce per produrre effetti imprevedibilmente umoristici e forse grotteschi, nei quali lo smascheratore del kitsch finisce per divenirne vittima in prima persona.

La dovizia degli strati narrativi della trilogia e soprattutto l'aver concluso il terzo volume (che è anche quello in cui l'apocalissi fa più sentire la sua voce) all'insegna della speranza messianica e del procedere verso la salvezza (destinata a nascere proprio dalle rovine del mondo inabissatosi con la guerra) non hanno ovviamente mancato di sconcertare più di un critico letterario, e si è anche rimproverato a Broch di nutrire sogni tardo-romantici, preindustriali, sul genere di quelli coltivati – in ben altro contesto – ad esempio dal Novalis del saggio *Christenheit oder Europa*. Giova però subito precisare che Broch si poneva alla ricerca di una dimensione etica che superasse lo spirito del reazionario progetto cristiano-romantico e che comunque restasse ben lungi dal voler alimentare nostalgie ingenue.

egli ha dedicato pagine memorabili radunate qualche anno fa in un volumetto dal titolo *Il kitsch* (Einaudi, 1990), oltre che nello splendido saggio *Hofmannsthal e il suo tempo* (contenuto nell'ormai introvabile raccolta *Poesia e conoscenza* degli editori Lerici, 1965, e riedito in volume a sé stante dagli Editori Riuniti nel 1981).

Agli occhi di questo "scrittore suo malgrado" (come fu definito da Hannah Arendt) che si prefisse di tramutare la letteratura in *impazienza del conoscere* e che perseguì la sua meta nutrito da mille dubbi, l'Europa moderna appare segnata

Tra Auschwitz e Hollywood

di Cesare Cases

ZWI KOLITZ, **Yossi Rakover si rivolge a Dio**, *a cura di Paul Badde e con un saggio di Emmanuel Lévinas, trad. di Anna Linda Callow e Rosella Carpinella Guarneri, Adelphi, Milano 1997, pp. 92, Lit 12.000.*

La scelta non si presenta per la prima volta. Mi ricordo della mia sgridata a Primo Levi quando vidi il film di Pontecorvo *Kapò* di cui aveva consentito a fare il consulente. Ero un seguace di Adorno e credevo che dopo Auschwitz non si potessero più scrivere poesie e meno che mai che si dovessero trasformare le esperienze del lager in quella che avevamo appreso a chiamare industria culturale. Da allora ci siamo lentamente abituati a quello che paventavamo e che ha assunto enormi proporzioni, sicché siamo diventati, se non più indulgenti, più rassegnati a trovare il buono se non in *Holocaust* per lo meno in *Schindler's List*, il cui autore era un noto maestro di "effetti speciali" per il quale Eichmann era la stessa cosa di un tirannosauro. A poco a poco non ci ricordiamo più di vivere in una cybersfera in cui è impossibile distinguere reale e immaginario.

Oppure no, è possibile? Quando indussi gli amici dell'"Indice" a proclamare "Libro del mese" (1994, n. 4) l'eccellente racconto di Simhah Guterman sulla cacciata degli ebrei da Płozk, ritrovato in bottiglie sigillate a Radom in Polonia e pubblicato da Einaudi con il titolo *Il racconto ritrovato*, confesso che avevo qualche perplessità. Le circostanze del ritrovamento mi parevano troppo romanzesche (a Radom si doveva demolire una casa e fissate a una scala apparvero le bottiglie con centinaia di striscioline di carta scritte in yiddish, sicché non erano comprensibili neanche al figlio di Guterman che nel frattempo era andato in Israele). Ce n'era abbastanza perché qualche revisionista malvagio e scempio sospettasse una falsificazione. Invece il revisionista non si trovò e nessuno mise in dubbio l'autenticità del libro.

Qui abbiamo a che fare con un caso in qualche modo inverso. Yossi, "figlio di Dovid Rakover di Tarnopol, discepolo del rebbe di Ger e discendente dei giusti, dotti e santi delle famiglie Rakover e Meisls" non è mai esistito, è un prodotto della fantasia di Zwi Kolitz, ebreo lituano che per sua fortuna era partito dalla cittadina di Alytus per Israele insieme a quasi tutta la sua famiglia poco prima dello scoppio della seconda guerra mondiale. Gli ebrei lituani, i *litvak*, hanno avuto uno strano destino: vissuti per settecento anni accanto agli autoctoni senza la minima frizione, preservati dall'irrigidimento teologico dal grande rabbino illuminista, il *gaon* di Vilna, furono massacrati da un improvviso risveglio di antisemitismo prima ancora che arrivassero i carnefici delle SS (un processo che non è stato ancora ben spiegato nel suo meccanismo psicologico). Ma quando questo accadde Kolitz era al sicuro in Palestina (come allora si diceva) a Gerusalemme, apparteneva al movimento sionista di destra di Jabotinskij (che ebbe rapporti anche con Mussolini), poi appartenne al gruppo terroristico Irgun come agente segreto e a un certo momento fu spedito a Buenos Aires. Qui ebbe le prime notizie sicure sullo sterminio degli ebrei e scrisse il falso testamento di Yossi Rakover, supposto resistente del ghetto di Varsavia.

In che lingua lo scrisse? Probabilmente in yiddish (lingua in cui è riportato il titolo originario) perché apparve la prima volta nella "Jiddische Zeitung" di Buenos Aires. Ma poi fu tradotto in varie lingue, anche senza il nome dell'autore, fino all'edizione tedesca su cui sembra esemplata questa italiana a cura di Paul Badde. Costui, innamoratosi del testo, non ha avuto pace finché non ne ha ricostruito tutta la storia e non si è trovato di fronte all'autore, Zwi Kolitz, in carne e ossa. Il quale non aveva mai rinnegato la paternità dell'operetta, lasciando che raggiungesse da sola la gloria dell'anonimato. In tale veste l'aveva conosciuta un filosofo famoso, Emmanuel Lévinas, che ci ha scritto sopra un saggio riportato in appendice in versione italiana. Lévinas era troppo intelligente per non capire che si trattava di una "finzione letteraria", ma proprio questa finzione gli serviva per fare di Yossi Rakover il rappresentante di tutte le vittime ebraiche. Poiché, dice Lévinas, che cosa significa questa sofferenza degli innocenti? "Non testimonia forse di un mondo senza Dio...? La reazione più semplice, la più comune sarebbe una scelta di ateismo. E sarebbe anche la più giusta per tutti coloro ai quali un dio un po' elementare ha finora distribuito premi, inflitto sanzioni o perdonato errori". Il dio che affanna e suscita, che atterra e che consola, sarebbe dunque un dio "un po' elementare", da lasciare ai cristiani o agli ebrei cristianeggianti come Simone Weil, per cui Lévinas sembra nutrire una particolare avversione. Il vero Iddio è quello che torce il volto dall'uomo e lo lascia alla sua follia omicida. E il vero popolo eletto è quello che si compiace di essere massacrato, poiché i giusti sono sempre vittime.

Si coglie qui la vera ragione del successo di Yossi Rakover. Egli è l'incarnazione di quel masochismo ebraico che accetta la persecuzione come un destino naturale o addirittura voluto da Dio. All'orizzonte si profila la figura di Giobbe, sennonché Giobbe è un uomo singolo, non è una parte del genocidio. È questo che va rifiutato in blocco, così come lo rifiutava il sionista ateo Simhah Guterman o anche il terrorista religioso Zwi Kolitz. O come Primo Levi dichiarava che se fosse stato Dio avrebbe sputato a terra la preghiera di quell'ebreo che lo ringraziava perché non era stato selezionato per la morte. Ci vuole l'improntitudine di un filosofo come Lévinas o come Hans Jonas, autore della teoria per cui Dio sta evolvendo e presto sarà maturato abbastanza per essere buono, o ci vuole la parabola raccontata a Yossi Rakover dal suo *rebbe* dell'ebreo che fuggendo dalla Santa Inquisizione capita su un'isola deserta dove perde la moglie e il figlio e leva i pugni contro il Signore spiegandogli che può continuare a perseguitarlo finché vuole perché tanto lui non l'abbandonerà mai: ci vuole un atteggiamento di questo genere per confondere le piaghe di Giobbe con l'acido prussico e immaginare che Dio si diverta ogni tanto a far fuori il suo popolo con la tecnologia e la burocrazia. Eppure l'abitudine alla persecuzione è talmente inveterata che queste assurdità sono possibili e corrodono le migliori teste filosofiche. Se le cose stanno così, non si capisce perché i cristiani si diano tanto da fare per farsi perdonare i loro misfatti contro gli ebrei. Se la sono voluta loro, e non perché abbiano ammazzato Gesù, ma perché sono sempre pronti a espiare i delitti altrui.

Quanto a Zwi Kolitz, dopo aver lanciato nel mondo il messaggio del masochismo ebraico, sembra che stia benissimo a Long Island con la seconda moglie Mathilde. Ha vissuto molte vite "nei ruoli più diversi: come giornalista, scrittore, propagandista, oratore, regista cinematografico, uomo d'affari, agente segreto, produttore, insegnante, docente universitario e come geniale *fundraisender* per la causa d'Israele". Ha girato non so quanti film e scritto non so quanti libri, "tutti esauriti". A casa sua, su un cassettone c'è una foto "in una cornice d'argento che lo ritrae in Messico nei primi anni Cinquanta, vestito con un completo di lino bianco alla maniera di Carlos Gardel, il re del tango dalla leggendaria eleganza: un giovanotto sfacciatamente bello, l'aria da uomo di mondo, o da avventuriero". Così il Badde nella sua postfazione, lunga cinquanta pagine contro le neanche quindici del testo che introduce (e che stava tutto in una pagina di giornale), sia perché bisogna raggiungere un numero di pagine sufficienti per fare un libro, sia perché Kolitz è già tanto leggendario quanto il re del tango mentre Badde senza la lunga storia di come l'ha scoperto sarebbe un Carneade qualsiasi. Non a torto egli conclude, parlando di Kolitz e di sua moglie: "Considero la loro amicizia un dono del cielo". La casa editrice Adelphi è stata accusata di antisemitismo per aver pubblicato un famoso libretto di Léon Bloy. Come la mettiamo con questo che apparentemente non è antisemita, ma in realtà è peggio di Bloy? L'unico modo di redimersi è di pubblicare tutte le altre opere di Zwi Kolitz, sceneggiature comprese. Il "tutto esaurito" è assicurato.

Il pozzo nero di Acéphale

di Giovanni Cacciavillani

GEORGES BATAILLE, **La congiura sacra**, a cura di Franco Esposito e Marina Galletti, Bollati Boringhieri, Torino 1997, trad. dal francese di Fabrizio di Stefano e Riccardo Garbetta, pp. 304, Lit 80.000.

La pubblicazione, nel 1936, del primo numero della rivista "Acéphale" segna per Bataille la fine della militanza in progetti direttamente politici, come quelli di "La Critique Sociale" (con Boris Souvarine) e di "Contre-Attaque" (con André Breton). Proseguita fino al 1939 con l'apporto di pochi collaboratori, tra i quali Pierre Klossowski e Roger Caillois, la pubblicazione – quattro fascicoli qui integralmente tradotti – è contemporanea a quel Collegio di Sociologia che vide radunate le migliori teste pensanti dell'intellighenzia francese dell'epoca (oltre ai succitati, Kojève, Leiris, Paulhan, Wahl).

Con una importante distinzione fra le due diverse intraprese culturali: se la seconda può essere vista come l'atto di nascita ufficiale di un fecondo dialogo interdisciplinare fra le scienze umane, sostanzialmente volto a denunciare – in senso ampio – la militarizzazione in corso e la violenza del dogmatismo repressivo e disciplinare (in questo senso v'è anche un precorrimento dell'opera di Foucault), la prima deve confrontarsi con i giudizi pesantemente negativi di quanti, testimoni, critici, vecchi amici, non esitarono a condividere la secca valutazione espressa da Walter Benjamin: "Vous travaillez pour le fascisme" (Breton – il "leone castrato" secondo Bataille – accusa l'ex amico di "surfascismo").

In realtà, se allora la dichiarazione di Benjamin aveva un suo preciso e urgente significato – difficile, insomma, che lo sguardo d'aquila di Benjamin mancasse di centrare il bersaglio –, ora, in una considerazione storica più comprensiva, si può tranquillamente dire che il problema (il nodo) non era affatto il fascismo o meno di Bataille, ma la sua irrimediabile vocazione alla necrofilia e all'autofagia, laddove l'esaltazione del sacrificio come rito di manifestazione del sacro (categoria transpolitica e transculturale) si ammanta tanto di una voluttà di effondere il sangue dell'altro (sangue-sperma) quanto di un compiacimento di automutilazione. Bataille vuole conoscere, meglio, vuole vivere la "morte": questo è, precisamente, il punto di attrazione di tutta la sua vasta opera. Che essa si manifesti nella sincope dell'orgasmo o nelle scosse del riso, nella scarica anale o nell'effusione spermatica, egli è invincibilmente attratto dalla nostalgia della "lacerazione", quella lacerazione che il soggetto vive nelle "situazioni estreme" (Jaspers), perdendo se stesso e la propria identità, infrangendo la colonna fallica strutturante a favore di una disseminazione, di una frammentazione che non è molto distante da quella vissuta da Artaud.

Stretta tra l'esplosione della guerra civile spagnola e l'aggressione di Hitler alla Polonia, la rivista, come progetto culturale, non può oggi non apparirci come pesantemente "datata" – "nei temi, nel taglio, nella scrittura di testi il cui pathos trasgressivo può risultare estraneo e persino irritante" (Esposito). In ogni modo, essa mette in mostra il "peggio" di Bataille (che, forse, per le sue categorie, era il "meglio"), il suo "sporco segretuccio" – come direbbe Deleuze –, il pozzo nero in cui si è illuso di poter trovare – da solo e contro tutti – non la "verità", ma l'ebbrezza di un "momento sovrano", di un gesto supremo.

*Come si vedrà poi chiaramente nell'*Erotisme *(1957), da un lato stanno "lavoro", "coscienza", "linguaggio", dall'altro "gioco", "trasgressione", "erotismo", "silenzio":* s-catenando *l'esperienza, il pensiero, il linguaggio, s'intravede il "culmine del possibile": "In quel momento di profondo silenzio – in quel momento di morte – si rivela l'unità dell'essere" – un essere il cui ente si è dissolto, spazzato via dal vento impetuoso della trasgressione.*

I saggi di Bataille

La struttura psicologica del fascismo, L'Affranchi, 1990, ed. orig. 1933-34
L'esperienza interiore, Dedalo, 1987, ed. orig. 1943
Il colpevole, Dedalo, 1989, ed. orig. 1944
Su Nietzsche, Se, 1994, ed. orig. 1945
La parte maledetta. La nozione di dépense, Bollati Boringhieri, 1992, ed. orig. 1949
Manet, Alinea, 1995, ed. orig. 1955
La letteratura e il male, Se, 1990; Mondadori, 1991, ed. orig. 1957
L'erotismo, Se, 1986, ed. orig. 1957
Il processo di Gilles de Rais, Guanda, 1982, ed. orig. 1959
Le lacrime di Eros, Bollati Boringhieri, 1995, ed. orig. 1961
La sovranità, Il Mulino, 1990, ed. orig. 1976

Maschilista - stalinista

di Angelo Morino

LEONARDO PADURA FUENTES, **Maschere**, *Tropea, Milano 1997, ed. orig. 1995, trad. dallo spagnolo di Roberta Bovaia, pp. 249, Lit 26.000.*

Fra i numerosi titoli che negli ultimi tempi arrivano da Cuba, c'è spazio anche per un romanzo poliziesco: *Maschere* di Leonardo Padura Fuentes, già ben diffuso all'estero e premiato in Spagna. La situazione narrativa che presiede all'avvio della trama coincide con quella canonica del genere: il rinvenimento di un individuo deceduto per morte violenta, che subito determina un'indagine mirata a scoprire il responsabile dello scempio. Qui, a occupare il posto della vittima, c'è il giovane figlio di una personalità di spicco del regime castrista, il cui cadavere è stato rinvenuto in panni femminili con la cintura dell'abito fatalmente serrata intorno al collo e, come per spregio, due monete infilate nell'ano. Dell'indagine viene incaricato Mario Conte, un disincantato poliziotto costruito con qualche reminiscenza di Hammett e di Chandler, il quale si ritrova a penetrare nel mondo da lui esecrato dell'omosessualità.

Così principiando, il romanzo di Padura Fuentes sollecita inevitabilmente il ricordo di *Fragola e cioccolato*, il racconto di Senel Paz – pure lui cubano – divenuto famoso grazie all'omonima trasposizione cinematografica. È vero che quest'ultimo titolo non ha nulla a che vedere con la struttura dell'indagine poliziesca. Ma, al di là della differenza di genere che lo separa da *Maschere*, è già qui il caso di una vicenda che si muove a partire da uno sguardo costretto a posarsi sul mondo omosessuale e a osservarlo nel rispetto del più inveterato pregiudizio eterosessuale. Comunque, non si tratta solo di un'affinità nell'esordio dell'intreccio, perché, in *Maschere* come già in *Fragola e cioccolato*, l'avvicinamento al mondo omosessuale determina una lenta ma inarrestabile presa di coscienza del protagonista. Infatti, ritratto nei termini di un "eterosessuale maschilista-stalinista", il poliziotto finisce per ritrovarsi costretto ad ammettere che, fra quei personaggi denigrati per sua stessa abitudine e impietosamente messi al bando dal regime, c'è una chiara quanto insospettata traccia di nobiltà e indipendenza di pensiero.

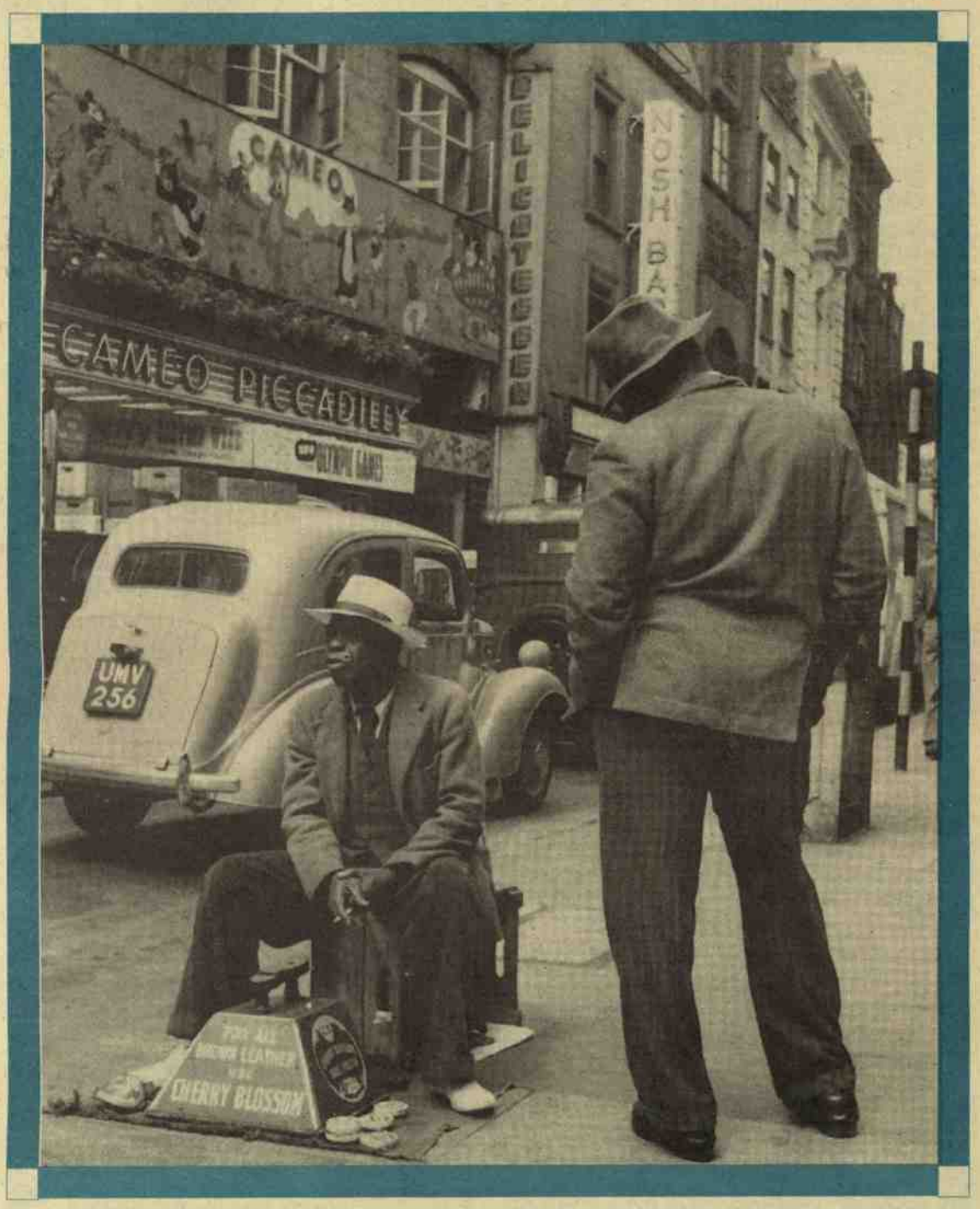
Il confronto si produce durante gli incontri a casa di un non più giovane regista teatrale, amico della vittima, ma, soprattutto, reduce da un passato di silenzio e inattività cui l'ha costretto la censura castrista più ortodossa, solerte nel perseguitare e nel rinchiudere in campi di lavoro gli omosessuali, tanto più se dediti a incombenze artistiche. Nella Cuba più recente, parrebbe esserci, da parte eterosessuale, il desiderio di correggere un passato di sopraffazioni, eleggendo la figura del diverso a emblema di una dissidenza irriducibile e indispensabile. E può ben darsi che, in questa complessa operazione mirata a introdurre rettifiche nei confronti di anni da poco trascorsi, abbia buon gioco anche il ricordo di almeno due personaggi imprescindibili delle lettere cubane, José Lezama Lima e Virgilio Pinera, entrambi per lungo tempo relegati ai margini a causa della loro omosessualità manifesta nella vita come nell'opera.

Non a caso, i loro nomi circolano aureolati di prestigio fra le pagine sia del racconto di Paz, sia del romanzo di Padura Fuentes. Ma, nel caso di queste ultime, c'è di più, dal momento che alcune righe del testo teatrale *Electra Garrigó* di Virgilio Pinera sono riportate in epigrafe e, passando dalle soglie del testo agli elementi della trama, il giovane rinvenuto cadavere – come si scopre ben presto – non indossa generici panni femminili. Indossa quelli della protagonista di una mai rappresentata versione di *Electra Garrigó*, proibita dai censori in quanto sarebbe stata provocatoriamente messa in scena proprio dal regista teatrale con cui, quasi vent'anni dopo, il poliziotto Mario Conte si incontra per far luce sull'assassinio. E non è, questa, l'unica cifratura di *Maschere*: in uno dei personaggi che animano alcuni brevi intermezzi a Parigi, si individua senza difficoltà Severo Sarduy, altro scrittore cubano e omosessuale, trasferitosi sin dai primi anni sessanta nella capitale francese, dove ha scritto e pubblicato quasi tutti i suoi romanzi e dove è deceduto non molto tempo fa.

Comunque sia, al di là dei numerosi rinvii sottesi alla trama poliziesca di *Maschere*, qui il desiderio di riabilitazione si traduce soprattutto nella proposta del personaggio del regista teatrale: fine lettore e traduttore di Artaud, dotato di genialità a suo tempo omaggiata dall'interesse di Sartre e di Beauvoir, ma poi costretto ad abbandonare una promettente carriera e a lavorare come oscuro bibliotecario di provincia. E sicuramente intorno a lui che si sono organizzate le pagine migliori di Padura Fuentes: soprattutto là dove il silenzio del reietto si eleva al rango di una resistenza eroica.

Sul filo di questa intenzione, artefice del delitto si rivelerà essere – come intuibile fin dall'inizio – un personaggio tra i più rappresentativi del sistema politico cubano, che, alla chiusura dell'inchiesta, si staglia nei tratti di individuo dal passato tutt'altro che limpido, dedito a discutibilissimi traffici e già responsabile di delazioni ai danni di un omosessuale. Certo è che a perderci, in questo romanzo che vuole essere una messa in discussione del regime castrista formulata dall'interno, è non solo l'immagine ufficiale dei promotori e sostenitori della rivoluzione, ma anche la struttura narrativa dell'indagine poliziesca.

Sebbene l'assassino venga individuato attraverso una serie di reperti e deduzioni assai ben orchestrata, il ritmo della narrazione non incalza come dovrebbe, allontanandosi dal percorso investigativo, perdendolo di vista e dilatandosi spesso in ristagni troppo ampi. Qualche taglio introdotto all'interno di una materia narrativa troppo ricca per la struttura in cui è stata costretta avrebbe sicuramente giovato allo svolgersi della trama, che – volendo essere poliziesca – tollera male digressioni e rallentamenti. C'è da sperare che, nelle prossime e già annunciate avventure del detective Mario Conte, Padura Fuentes sappia snellirne l'andamento, perché in *Maschere* questo tende a dilatarsi in elementi prescindibili contravvenendo alle più inevitabili aspettative del lettore.



Cubani e omosessuali

José Lezama Lima, *Paradiso*, Einaudi, 1995, ed. orig. 1966; *Oppiano Licario*, Editori Riuniti, 1981, ed. orig. 1977.
Senel Paz, *Fragola e cioccolato*, Giunti, 1994, ed. orig. 1990.
Virgilio Pinera, *La carne di René*, Il Quadrante, 1988, ed. orig. 1952.
Severo Sarduy, *La bomba dell'Avana*, Feltrinelli, 1964; *Cobra*, Einaudi, 1976, ed. orig. 1972; *Barocco*, Il Saggiatore, 1980, ed. orig. 1976; *Maitreya*, Sugar, 1982.

Disseccazione

di Ugo Serani

DIOGO MAINARDI, **Il poligono della siccità**, *Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1995, trad. dal portoghese di Rita Desti, pp. 137, Lit 20.000.*

Norberto Bobbio in *De senectute* (Einaudi, 1996) notava come attualmente nulla si crea di veramente nuovo. Forse questo breve romanzo di Diogo Mainardi – brasiliano di San Paolo, ma stabilmente in Italia affacciato sui canali di Venezia – offre al panorama delle lettere qualcosa di sufficientemente differente da poterlo definire nuovo; forse con *Il poligono della siccità* può nascere un "ismo" autenticamente nuovo: il "disseccazionismo". Da disseccazione, perché tale è l'operazione che compie Mainardi: svuotare dall'interno un intero genere letterario che dall'inizio del secolo ha creato del Brasile un'immagine che oggi il paulista europeizzato rifiuta. Il Brasile rigettato è quello della prosa regionalista, un genere che vede schierati, l'uno a fianco dell'altro, numi tutelari delle lettere brasiliane come Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto a padri antichi e moderni come Euclides da Cunha e Graciliano Ramos. Quattro nomi esplicitamente menzionati dall'autore nel ventiquattresimo dei trentadue capitoli da cui è costituito il libro, che porta il sintomatico titolo di *Bibliografia*.

E la bibliografia diventa rapidamente il manifesto di quello che abbiamo chiamato il disseccazionismo: "La letteratura ha solo il compito di distruggere le velleità dell'uomo circa se stesso. Il contrario di quanto si è fatto nella letteratura di questo secolo. Un secolo di letteratura da mandare al macero o da bruciare". Mainardi vuole distruggere le velleità dell'uomo mostrando che non necessariamente questi ha uno scopo nella vita. L'autore realizza il suo compito ispirandosi niente meno che alla manzoniana *Storia della colonna infame*, trasportando in Brasile un fantomatico vendicatore del manzoniano Guglielmo Piazza, condannato dalla stupida ottusità di Caterina Rosa che lo accusa di essere untore. Sarà allora un untore vero, stavolta, a percorrere il *sertao* delle siccità e a seminare la morte tra quegli "eroi" della letteratura popolare divulgata in stampe a basso costo agli angoli delle strade (la cosiddetta letteratura di *cordel*), del teatro di Joao Cabral, delle ricostruzioni storiche di Euclides da Cunha, dei romanzi di Graciliano Ramos, dei racconti di Guimarães Rosa. Tutti gli eroi di carta sono uomini privi di scopo ultimo, sono tanti Caterina Rosa. Le loro imprese sono inutili e sciocche, specchio di malvagità inani, o di idiota incapacità di intendere e volere. Ecco allora un uomo-bue che giace con donne, un semimentecatto dedito alla necrofilia. E poi latifondisti irragionevoli, donne traditrici, cadaveri purulenti, il tutto sullo sfondo del terreno delle siccità, quel *sertao* (termine derivato del latino *desertus*, che sta a indicare i territori incolti dell'entroterra) vero motore della letteratura regionalista, disseccata nelle pagine di Mainardi.

schede

DANIEL PICOULY, **Le lacrime del capo**, *Bompiani, Milano 1997, ed. orig. 1994, trad. dal francese di Alessio Catania, pp. 254, Lit 26.000.*

Daniel Picouly ha ottenuto lo scorso anno con *Il campo di nessuno* (Feltrinelli, 1996) – uno struggente e giocoso romanzo autobiografico – un enorme successo; tra coloro che lo hanno scoperto e ammirato spicca in primo luogo un altro notissimo Daniel della narrativa francese, Pennac, capo e creatore della tanto amata tribù Malaussène e che lo ha riconosciuto come fratello letterario. *Le lacrime del capo* è precedente al *Campo di nessuno* ed è stato pubblicato nella "Série noire", collana di genere, in parte equivalente dei nostri "Gialli Mondadori". E i classici ingredienti del *noir*, come pestaggi, prostitute, omicidi, amori senza speranza, non mancano certo in queste pagine. Anzi, vi si affastellano a una velocità tale da dare al romanzo un vertiginoso e affascinante ritmo fumettistico. Teatro delle vicende è il XIX arrondissement di Parigi, il quartiere della Cité de la Villette, tempio modernissimo e perfetto delle più mirabolanti e turistiche meraviglie del possibile, ma anche quartiere che nasconde dietro le miriadi di finestre di recenti e asettiche torri di trenta piani una realtà di degrado. In questo scenario si muovono, o, meglio, si agitano convulsamente, i personaggi più disparati, che la penna di Picouly – abituato dalla vita a estrapolare l'ordine dal caos, essendo felicemente e serenamente cresciuto, undicesimo di tredici figli, in un appartamento di due stanze – riesce a riunire in un'avventura di una qualche coerenza. Crystal, capo indiscusso della sgangherata e fortissima squadra di football americano del quartiere, non esita davanti a nulla pur di realizzare un folle, inimmaginabile sogno: affrontare in combattimento i Dallas Cowboy, squadra vincitrice del campionato americano. Illema, timida russa ortodossa dal profumo di "quas'incenso", ha fatto innamorare, con il proprio inconsapevole candore, un disgraziatissimo tecnico informatico e un pittore di icone di religione musulmana. E c'è, infine, come in ogni *noir* che si rispetti, un commissario, un commissario deluso che ama il proprio quartiere anche quando non è più in grado di riconoscerlo. Forse è proprio allora che lo ama ancora di più, quasi quanto suo figlio. Un figlio adottivo naturalmente, nero, nerissimo, un bimbo che non parla quasi mai, ma ammalia chiunque con il suo straordinario sorriso e la sua innata capacità a mettersi nei guai proprio al momento giusto.

Chiara Bongiovanni

ANDRÉ MALRAUX, **La regina di Saba**, *Edt, Torino 1997, ed. orig. 1993, trad. dal francese di Silvia Vacca, pp. 71, Lit 22.000.*

Il 22 febbraio del 1934 André Malraux, autore della *Condizione umana* e vincitore del premio Goncourt, partiva su un piccolo aereo da turismo, accompagnato dal pilota Corniglion-Molinier, alla ricerca della misteriosa capitale della leggendaria regina di Saba, che sarebbe riuscito ad avvistare, ma non a raggiungere. Malraux aveva organizzato quella spedizione attratto dal sogno di una grande civiltà scomparsa, di cui due soli europei prima di lui avevano potuto penetrare il mistero. Verso la metà del secolo scorso, Joseph Arnaud era tornato quasi cieco da un solitario viaggio d'esplorazione e aveva tracciato sulla sabbia le illusorie architetture della città, sotto gli occhi di arabi che lo credevano folle e del console francese che le ricopiava freneticamente sul suo taccuino. Prima di lui, pare, un altro ignoto esploratore aveva raggiunto la città misteriosa, per poi morire assassinato nel deserto, ed è a lui che Malraux dedicherà la sua scoperta. Quando infine potrà scorgere dal suo aereo le torri che annunciano la breve materializzazione della leggenda, quando saprà di aver rischiato la vita per un sogno, egli potrà unirsi alla schiera di quegli avventurieri romantici e coraggiosi che sanno inseguire con passione le loro chimere. L'ottima traduzione del volume apparso da Gallimard nel 1993 ci restituisce il resoconto di quella spedizione, contenuto in sette articoli pubblicati su "L'Intrasigeant" nel maggio del 1934, insieme ad alcuni passi tratti dalle *Antimemorie* in cui Malraux ricorda l'avventura giovanile.

Paola Carmagnani

STEFANO BRUGNOLO, **L'impossibile alchimia. Saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans,** *Schena, Fasano (Br) 1997, pp. 208, s.i.p.*

Naturalista in un primo momento, decadente in seguito e cattolico nell'ultima fase della sua produzione, Huysmans è forse tra i romanzieri francesi del secondo Ottocento quello il cui rapporto con la modernità è più difficile e ambivalente: per un verso il suo discorso teorico si colloca nel solco di Baudelaire, affascinato dall'"epica della modernità", per l'altro denuncia instancabilmente l'orrore e l'inospitalità di un mondo moderno in cui la vita dell'individuo assume inevitabilmente la forma dello scacco. Nelle pagine del *Ritratto di Dorian Gray*, il giovane eroe di Wilde legge e rilegge il più celebre romanzo di Huysmans, *A ritroso*, in una sorta di estasi mistico-sensuale: "Si fece venire da Parigi non meno di nove copie di lusso della prima edizione e le fece rilegare in diversi colori perché potessero intonarsi con i suoi vari umori". La lettura di Huysmans a cui ci invita questa affascinante monografia va in direzione opposta all'edonismo dell'esteta wildiano e rintraccia, in Huysmans, l'ossessione onnipresente dello sgradevole e del ripugnante. È nell'emergere di questa ossessione – tra kitsch e umorismo nero – che l'aggressiva bruttezza della società industriale e il risentito estetismo che ne accompagna la nascita si rivelano come le due facce, inscindibili e complementari, di un'unica medaglia.

Mariolina Bertini

EMMANUEL BOVE, **Un padre e una figlia**, *a cura di Carlo Alberto Bonadies, il melangolo, Genova 1997, ed. orig. 1928, pp. 124, Lit 12.000.*

Riprende finalmente in Italia la pubblicazione, non troppo spedita sinora, delle opere di Emmanuel Bove (1898-1945), esponente estremo della letteratura della desolazione, in cui il soggetto, in uno stato di continua precarietà, appare sempre più disgregato e incapace di afferrare il senso della realtà circostante. Protagonista di questo racconto è Antoine Atout, parrucchiere senza gloria, sottomesso dalla vita stessa, inconsapevolmente segnato da un oscuro destino di sconfitto La grande maestria di Bove immerge impalpabilmente il lettore nelle manie persecutorie e nelle ossessioni interiori del protagonista, costantemente errabondo tra la condizione del vuoto e l'irrevocabile stato della perdita. La qualità della traduzione non priva il testo dell'esasperata attenzione per il dettaglio, che si dispiega in una dilatazione mostruosa sino a far scomparire il soggetto e a lasciare al centro della pagina una fusione del dettaglio psicologico con quello visivo che ricorda talvolta le immagini cinematografiche. Dopo aver letto un romanzo di Bove, così si pronunciò Rainer Maria Rilke: "Nella mia infanzia si aveva ancora l'abitudine di farsi i guanti su misura; era un'esperienza assai curiosa quella di tendere le mani al guantaio. Leggendo Bove me ne è tornato il ricordo, compresa la sensazione fisica delle dita esposte al calcolo".

Cinzia Bigliosi

PIERRE KLOSSOWSKI, **L'adolescente immortale**, *a cura di Guido Brivio, Bollati Boringhieri, Torino 1997, ed. orig. 1994, pp. 124, Lit 18.000.*

Saggista e romanziere, partecipe negli anni trenta dell'esperienza del Collegio fondato da Bataille e da Roger Caillois per condurre un'opera di strenua comparazione tra le società antiche, permeate dal sacro, e il desacralizzato mondo moderno, Klossowski intreccia da sempre nei suoi testi teologia ed erotismo, passione mistica e gelide tematiche sadiane. *L'adolescente immortale* non fa eccezione alla regola. In forma dialogata – che parrebbe teatrale, ma di un teatro destinato più alla lettura che alla rappresentazione – riprende e rielabora l'intreccio di un suo romanzo del 1965, *Il Bafometto* (Bompiani, 1989): la storia di un giovane paggio, Ogier de Beauséant, che irrompe con la sua misteriosa forza di seduzione in una comunità di templari, sconvolgendo e affascinando i confratelli non meno dei cavalieri saraceni, loro eterni nemici. Nella sua bella postfazione Guido Brivio ci aiuta a cogliere la dimensione mitica del racconto: ambiguo e fantasmatico, capace di riconoscersi soltanto nell'altrui desiderio, Ogier incarna l'"assenza dell'io", la più autentica qualità dell'amante e del mistico perfetto, che proprio alla "rinuncia dell'io" approderà al termine del suo itinerario iniziatico.

(m.b.)

FSC

Scuola Internazionale di Alti Studi
Scienze della Cultura

ANNO ACCADEMICO 1997-1998
Programma dei corsi

ADRIANO PROSPERI
Università di Pisa (I)
NASCITA, BATTESIMO, NOME
Aspetti dell'identità personale nell'Italia post-tridentina
9 - 13 febbraio 1998

HANS KIPPENBERG
Università di Brema (D)
SCIENCE OF RELIGION AND MODERNITY
30 marzo - 4 aprile 1998

CESARE VASOLI
Università di Firenze (I)
JEAN BODIN
DALLA STORIA ALLA POLITICA
4 - 8 maggio 1998

CHARLES MALAMOUD
Ecole Pratique des Hautes Etudes, Parigi (F)
ANTHROPOLOGIE DE L'ÉCRITURE DANS L'INDE ANCIENNE
25 - 30 maggio 1998

IRVING LAVIN
MARILYN ARONBERG LAVIN
Università di Princeton (USA)
LA LITURGIA D'AMORE
Temi dal "Cantico dei cantici" nella storia dell'arte da Cimabue a Michelangelo
1 - 5 giugno 1998

STEPHANE MOSES
Università di Gerusalemme (ISR)
UN NOUVEAU MODÈLE DE L'HISTOIRE
Aspects de la pensée juive au XXe siècle
15 - 19 giugno 1998

Per ciascuno dei corsi,
riservati agli studenti della Scuola,
è prevista una lezione aperta al pubblico.
Per informazioni rivolgersi alla segreteria della
Scuola Internazionale di Alti Studi *Scienze della Cultura*
Fondazione Collegio San Carlo
via S. Carlo 5, 41100 Modena
tel. 059/421208, fax 059/421260
e-mail fsc.sas@mo.nettuno.it,
http://www.fondazionesancarlo.it

Con il patrocinio della
Rappresentanza a Milano della Commissione europea

Banca **popolare dell'Emilia Romagna**

Fondazione Collegio San Carlo di Modena

ROSA ROSSI, **Sulle tracce di Cervantes**, *Editori Riuniti, Roma 1997, pp. XIV-106, Lit 15.000.*

Perseverare diabolicum

di Donatella Pini

Louis Combet, una volta approdato alla definizione dello "psicosistema" risultante dalle opere di Cervantes, dichiarò che più in là non intendeva andare. Solo alla fine, fece a titolo di sondaggio alcune incursioni tra i testi più scopertamente personali di Cervantes, che potessero aiutare a configurarne la personalità. E da lì intravide la possibilità di trovare nella serie biografica interessanti conferme a quanto aveva messo in luce nella serie letteraria. Ma rinunciò ad andare oltre, rinviando "à d'autres livres". Quel profilo, che comunque era emerso dall'indagine di Combet più preciso di quanto non fosse mai stato prima, e che predisponeva tutti noi alla visione di un Cervantes tanto vicino al ritratto che ora ci propone Rosa Rossi, non era certo Cervantes, bensì la sua ombra, il suo doppio (*Cervantes ou les incertitudes du désir*, Presses Universitaires de Lyon, 1980).

È proprio da qui, dalla frontiera che Combet non aveva voluto varcare, che Rosa Rossi parte con l'intento di materializzare quell'ombra, con un'ansia di estendere la portata delle sue intuizioni che sa un po' di eresia. Da ciò era derivata la mia resistenza ad accettare di scendere sullo stesso terreno di Rosa Rossi all'uscita di *Ascoltare Cervantes* (Editori Riuniti, 1987). Oggi, invece, motivi opposti mi spingono a esprimermi a suo favore: per esempio la constatazione che, finora, gli strumenti di cui disponiamo non ci hanno aiutato a cogliere a pieno i procedimenti dell'ironia; procedimenti che, invece, molto opportunamente Rosa Rossi segnala in Cervantes come centrali. Tra questi l'ellissi, che lo stesso Cervantes segnala quando fa auspicare allo storico arabo Cide Hamete "che il suo lavoro non sia disprezzato, ma che anzi gli si tributino delle lodi, non per quello che scrive, ma per quello che ha rinunziato a scrivere" (*Don Chisciotte*, Mondadori, p. 955).

Perciò non c'è da stupirsi se, di Rosa Rossi, alcuni potranno trovare estremistiche le tesi (in particolare l'omosessualità di Cervantes, già sostenuta nel primo libro, ma ora riconsiderata più sistematicamente e insieme al tema della libertà di costumi delle donne di casa sua), disinvolto il metodo (che desume dai testi elementi biografici "profondi", non sempre verificabili per via documentale) e dubbia la finalità.

La mia impressione è, però, che lei queste obiezioni le abbia già previste, e che, nel muoverle questi accigliati appunti in nome della correttezza metodologica, cadiamo in una rete che lei per prima ci ha teso: lei che in occasioni più paludate ha incrociato con destrezza gli affilati strumenti della critica sociologica, filologica e psicoanalitica in prospettiva semiotica.

Al lettore convinto di trovare in queste pagine un'organica messa a punto della biografia di Cervantes, si vorrebbe suggerire la massima prudenza. Ma i lettori non sono tanto ingenui, e salta agli occhi che i due libri di Rosa Rossi nascono da un approccio sorridente (ma non troppo) e provocatorio all'opera di Cervantes. Provocatorio è l'intento di farla finita con l'ingessamento della sua figura in un modello eroico, cui hanno concorso secoli di conformismo complice con l'ordine costituito; e provocatoria è l'assiomaticità di talune affermazioni non sempre avvalorate dall'adeguato supporto dimostrativo.

Ma la prudenza, Rosa Rossi non sa neanche dove stia di casa. Anzi, spesso fa professione divertita d'imprudenza, forte di una straordinaria capacità di lettura e di una strenua volontà d'immedesimazione. Il risultato potrà anche non essere giusto (e invece, molto probabilmente, lo è); però svela, oltre a uno sguardo eccezionalmente penetrante, un'istanza di fondo che comunque giustifica l'intero procedimento: l'ansia di risolvere gli "enigmi" troppo spesso segnalati dai biografi.

Imprudenza, audacia, temerarietà. Come Don Chisciotte, verrebbe fatto di pensare. L'accostamento non dovrebbe disturbare Rosa Rossi perché all'imprudenza (peccato che assolve in Cervantes, p. 73) lei associa spesso la levità cervantina rifuggendo dall'accademismo occhialuto, incapace di cogliere l'ironia perché impedito da "un esagerato senso di sé" e dalla "paura di mettere in discussione le poche idee di cui (...) dispone".

Dunque, un cocktail piacevole, per una lettura piacevole, per una serata piacevole, in compagnia, se non di Cervantes, dell'immagine che di Cervantes si è fatta Rosa Rossi? Questo non lo si può escludere in nessun approccio critico; perché va da sé che ogni lettura è una proiezione di chi la svolge. Per cui la lettura che Rosa Rossi fa di Cervantes ci dice molte cose su di lei: per esempio, il suo pluriennale, indomito impegno contro tutte le forme di coercizione intellettuale, contro tutti i fondamentalismi (al tempo di Cervantes più temibili in area cristiana che in area musulmana, e magari assenti dal *milieu* dei rinnegati, come la studiosa ci mostra). Questo da solo basterebbe a conferire interesse al libro *Sulle tracce di Cervantes*; che è scritto in una prosa suggestiva, ispirata, frutto smagliante di un originale impasto di lucidità e passione; dove un'articolata sintassi argomentativa si sposa con la calda fraseologia del parlato, in cui risuona tutto un mondo di affetti e, spesso dichiaratamente, l'eco di mille conversazioni informali, vivaci, profonde, con le persone che più hanno contribuito alla formazione affettiva e intellettuale dell'autrice. Da quelle espressioni ("fu dura", p. 61; "gli era andata buca", p. 70; "ci aveva fatto il callo", p. 77, ecc.) l'immagine di Cervantes esce ravvicinata, vivissima, sventurata eppure arguta, eroica sì, ma di quell'eroismo che è necessario dispiegare non tanto in battaglia (e Lepanto fu la battaglia per eccellenza) quanto in quel mare di guai, di difficoltà e di pregiudizi che comportava essere un emarginato, probabilmente giudaizzante, nella Spagna del Secolo d'oro.

Comunque, non si desume dalle sue pagine una vampirizzazione paradossale, in chiave spettacolare, della figura di Cervantes. Questo è, semmai, il caso di Fernando Arrabal (*Un esclave nommé Cervantes*, Plon, 1996), e non di Rosa Rossi che pure in parte vi si ispira.

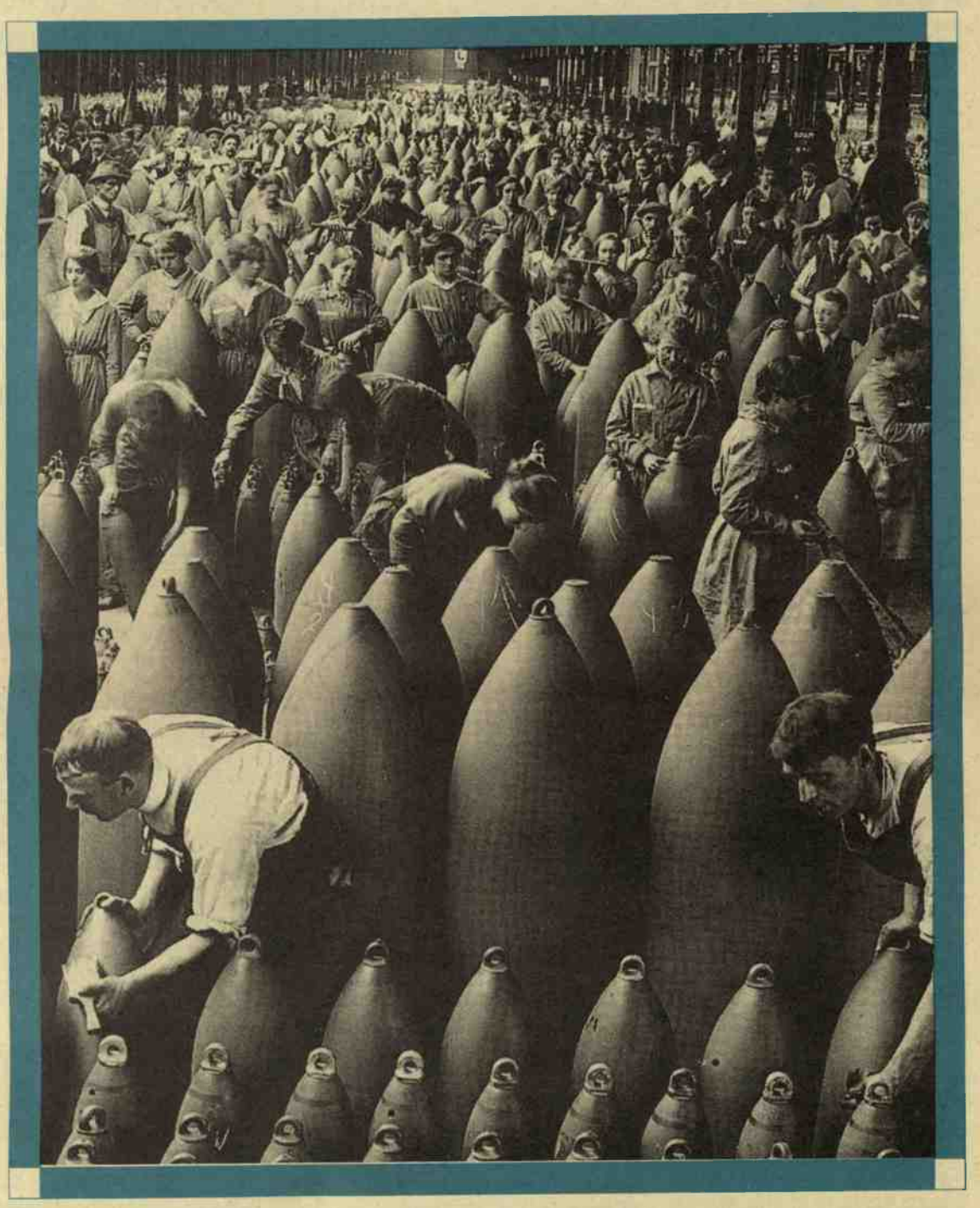
Inoltre, va riconosciuta nella sua prosa la presenza di formule cautelative, a tutta prima non evidenti, eppure poste anche all'inizio. Anche i titoli – *Ascoltare Cervantes* e *Sulle tracce di Cervantes* – sono eloquenti: significano non la trionfale acquisizione di una verità bensì una ricerca non ancora conclusa al fine di trovare una risposta agli interrogativi posti dalla scrittura cervantina; un inseguimento che si presenta come ancora in atto, non placato. Dunque disponibile alla revisione e – perché no? – ludico. E quindi dotato di tutta la serietà e caparbietà che anima il gioco.

Temerarietà e ludicità: tratti dell'eroe maggiore di Cervantes a cui i due volumetti, ma questo in modo particolare, ricorrono a piene mani, e che sono il segno del taglio critico peculiare di Rosa Rossi: il fatto di "ascoltare", fiutare e seguire le "tracce" presuppone una volontà tenace di comprensione, un'auscultazione quasi medica, o timbrica, condotta sui testi ora a partire dalle coordinate ideologiche dominanti al tempo di Cervantes ora prescindendo vertiginosamente dai contesti a lui prossimi e associando le dinamiche psichiche captate in Cervantes a quelle identificate nell'umano dai maggiori pensatori del nostro tempo.

Un simile approccio, che ricorre talora anche al volo pindarico, ci trascina più di una volta nel terreno dell'indimostrabile; ed è, ne sono convinta, un approccio di tipo mistico. Niente di più facile, dunque, che dargli addosso e rifiutarlo in blocco. E una reazione che alcuni hanno avuto leggendo *Ascoltare Cervantes* e che altri potrebbero avere leggendo *Sulle tracce di Cervantes*. E in effetti riconosciamo anche noi qualcosa di eretico nell'arditezza con cui Rosa Rossi si avventura nello spazio oggi ritenuto meno legittimo, meno lecito: quello della connessione tra vita e creazione letteraria.

Ora, il "non-scritto", intrecciandosi allo "scritto" in modi ingannevoli, produce significati variabili e sfuggenti nei testi, in particolare in quelli cervantini, dove si combina in modo massiccio con la plurivocità, il plurilinguismo, il prospettivismo, lo spostamento metonimico... Significati che rimangono ancora da indagare, evidentemente, con ulteriori strumenti, e che rivelano come l'analisi testuale condotta secondo tutte le regole scientificamente e oggettivamente impostate rimanga spesso solo una base per il laboratorio analitico più specifico, dove alla fine possono risultare vincenti mezzi soggettivi e intuitivi come quelli che Rosa Rossi mette in opera, forte della sua personale esperienza della scrittura creativa (esperienza che manca per lo più ai critici), e propiziata dalle più capricciose suggestioni. Nel far questo, Rosa Rossi si rivela non solo personalmente dotata, ma anche ecletticamente attrezzata sul piano filosofico, storico, psicoanalitico, e – nell'affrontare lo spinoso tema del "rapporto tra la persona di un autore e i suoi libri" – in compagnia dei maggiori cervelli del nostro tempo: Bachtin, Derrida, Deleuze, Freud, Foucault, Rovatti, Cioran, Hillman, Jakob, Jiménez Lozano, Calvino... Ed è nel rimosso, equivalente psichico di ciò che l'ellissi rappresenta sul piano frastico e strutturale, che Rosa Rossi ha trovato uno dei principali richiami per la sua caccia, spinta in questo dalle conquiste che gli studi cervantini hanno messo a segno con Américo Castro e, più recentemente, con Maurice Molho.

Non voglio entrare qui nel merito della diversità sessuale, religiosa o ideologica di Cervantes; argomenti che Rosa Rossi dibatte con fervore ed efficacia in ambedue i libri. Perché il valore del suo contributo sta già nella tensione profonda con cui ha messo a fuoco la mozione a scrivere di Cervantes: una mozione che definisce e oppone la sua scrittura, insinuatrice di dubbio e di dissenso, a quella, per esempio, di Lope de Vega, campione invece nella costruzione del consenso.



Cotta, Göshen e gli altri: buone edizioni di buoni libri

di Ursula Isselstein

SIEGFRIED UNSELD, **Goethe e i suoi editori**, *Adelphi, Milano 1997, ed. orig. 1991 e 1993, trad. dal tedesco di Valentina Di Rosa e Giuseppina Oneto, pp. 568, Lit 90.000.*

Le notevoli virtù e i difetti tutto sommato minimi di questo libro nascono dalla stessa radice: ci troviamo davanti a un ibrido fra scrittura critico-letteraria, storico-culturale, divulgativa e biografica, con elementi anche autobiografici. Non c'è da stupirsene: l'autore, che possiede buone doti narrative, ha studi filologici alle spalle che nel poco tempo libero continua a coltivare. Ma è anche il più importante editore letterario tedesco del secondo dopoguerra, amico (nel caso di Uwe Johnson addirittura erede) di Max Frisch, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger, Hans Erich Nossack e Peter Weiss, amici che gli furono preziosi consiglieri quando, dopo la morte di Peter Suhrkamp nel 1959, divenne socio, amministratore e responsabile unico dell'omonima casa editrice. Nel giro di un ventennio la Suhrkamp passò da una quindicina di titoli a trecentocinquanta all'anno, non contando quelli delle case editrici prestigiose (come l'Insel Verlag) nel frattempo acquistate.

La qualità e la forza d'impatto degli autori Suhrkamp (limitandoci all'ambito di lingua tedesca, si pensi soltanto – oltre ai già nominati – a Hesse, Rilke, Robert Walser e Brecht, e fra i saggisti Benjamin, Adorno, Habermas) erano tali che si parlò e si parla tuttora di "cultura Suhrkamp", come in Italia si parla di "cultura Einaudi". In un personaggio di tale calibro una piccola dose di narcisismo è il sale del racconto, specie quando sa elevare i fatti suoi al livello della storia. Passino dunque le sue ripetute esemplificazioni spesso divaganti sugli autori della sua casa editrice, prima di tutti Brecht. E può anche essere una divertente informazione ambientale che un grande editore trovi il tempo per scrivere soltanto durante i suoi regolari soggiorni in una clinica di digiuno (mentre Goethe scriveva, anzi dettava i suoi romanzi nei luoghi termali boemi, tutt'altro che digiunando) e che questo digiuno gli procuri l'euforia necessaria per la "giocosa serietà del testo", ma l'informazione supplementare che si tratti della "clinica per cure dietetiche Buchinger di Überlingen" ci sembra giovi più che altro alla clinica stessa.

Ma lasciamo da parte questi piccoli vezzi. Il successo della casa editrice sta a dimostrare la validità della scommessa di Unseld, formulata in un'intervista del 1987: "Qualità e null'altro che qualità è ciò che oggi conta". Non sorprende dunque che fra i tanti editori di Goethe, il preferito (che accanto a Goethe e Schiller domina due terzi del testo) sia l'ultimo, Johann Friedrich Cotta, il "Napoleone fra gli editori", che con Goethe, Schiller, Herder, Wieland, Hölderlin, Jean Paul, Schelling, Fichte, Tieck, Hebel, i fratelli Humboldt e Schlegel vantava il Gotha culturale dell'epoca fra i propri autori. Ventitreenne dottore di giurisprudenza, accingendosi quasi controvoglia a subentrare nella malandata ditta paterna, nel lontano 1787 Cotta aveva puntato su un'analoga scommessa: "Non vorrei pubblicare altro che buoni libri, e mi piacerebbe vederli sempre stampati in belle edizioni e su bella carta".

Parliamo dunque delle virtù di questo "buon libro", un'insolita biografia goethiana riccamente documentata, che traccia al contempo una storia della nascente

editoria moderna. L'autore intercala analisi approfondite di singole opere del poeta, delinea la sua teoria estetica e la sua prassi critica, i cui criteri Unseld ritiene validi ancora oggi. Negli *excursus* racconta e analizza alcuni incontri personali, cruciali per vita e opera (Schiller, Napoleone, Charlotte von Stein, Christiane Vulpius). Il tutto è arricchito da quadri d'epoca con i ritratti di numerosi personaggi e del poeta stesso, come ad esempio nella descrizione della strabiliante capacità di Goethe di dettare le sue opere "quasi leggesse da una pagina già scritta nella mente".

Dobbiamo questa descrizione alla penna di Schuchardt, uno dei segretari di Goethe, parte dell'équipe, o meglio della formidabile macchina produttrice, del tardo Goethe che Unseld ci dipinge a fresco: "Che io sappia, non c'è stato altro scrittore, né prima né dopo Goethe, che si sia circondato di un gruppo di assistenti tanto numeroso – erano un servitore, tre segretari e quattro 'amici' consiglieri espertissimi in campi diversi –, stabilendo un rapporto di così intensa collaborazione". Il primo *Großschriftsteller* dunque, mai più uguagliato.

Sì, perché il Goethe che incontriamo in queste pagine non è soltanto il grande poeta che conosciamo, ma anche l'oculato curatore dei propri interessi. Avere le opere di Goethe nel proprio catalogo portava ai suoi editori più prestigio che vantaggi economici, perché vendevano relativamente poco e costavano molto: "La liberalità nei confronti degli editori non è cosa da lui", aveva avvertito Schiller, che faceva da intermediario con Cotta. E l'editore moderno cita più volte ammirato la divisa del poeta: "Gli affari vanno condotti in modo astratto, *non umano*, non cioè secondo simpatia o antipatia, passione, benevolenza, ecc.: così si riesce a ottenere di più e più in fretta. Laconici, perentori, concisi". Catturato dal proprio personaggio, Unseld gli dà ragione, contrapponendosi a Jeremias Gotthelf che nel 1842 aveva scritto un romanzo in cui *Geld* e *Geist* si conciliavano: "Io non credo che esista una conciliazione possibile tra denaro e spirito, neppure in ambito editoriale; è vero piuttosto che il lavoro editoriale vive delle tensioni che si generano tra questi due poli".

Unseld ci trasmette con vivacità la situazione piratesca in cui si muovevano intorno all'Ottocento autori e editori, in un mercato invaso da edizioni contraffatte; quel mercato, la cui lenta regolamentazione legale sarebbe culminata con l'introduzione dei diritti d'autore cinque anni dopo la morte di Goethe, che, insieme ai suoi editori Göschen e Cotta, fu fra i pionieri di questa lotta. Per primo chiese e ottenne, infatti, criticato da non pochi per la sua avidità, una normativa speciale da tutti i trentanove stati della Federazione tedesca per la *Ausgabe letzter Hand* delle sue opere. Il che effettivamente gli permise di alzarne ulteriormente il prezzo, ma anche di garantire la correttezza del testo, redatto faticosamente con l'aiuto della già citata équipe in anni di lungo lavoro.

Il confronto fra l'edizione Adelphi e quella tedesca (Insel Verlag) di un libro sull'editoria dà occasione ad alcune riflessioni sulla qualità del lavoro editoriale oggigiorno ancora possibile. Ambedue sono bei libri, vestiti con quel'eleganza che ci si aspetta dalle rispettive case editrici. Ma nemmeno Unseld, il principe degli editori tedeschi, è riuscito a ottenere, nella propria casa editrice, una revisione redazionale a regola d'arte. Nelle *Tag- und Jahreshefte* di Goethe si trova un'annotazione sulle *Affinità elettive*, sulla cui sostanza tragica il poeta era sempre stato estremamente restio e misterioso. Goethe parla di una "profonda ferita passionale che guarendo rifiuta di rimarginarsi" e di "un cuore che teme di *guarire*", mentre al contrario questo cuore, nell'edizione italiana, teme di *godere*. Ma le traduttrici non ne sono responsabili, bensì il nutrito team di lettori-redattori nominato nell'introduzione che non si era insospettito trovando l'insensato *genießen* ("godere") al posto del *genesen* originale.

Più significativo ancora per la disinvoltura editoriale ormai imperante è l'incoerenza dell'apparato critico-bibliografico dell'edizione tedesca, diviso in due parti: *Anmerkungen* e *Nachweise*, note e indicazioni delle fonti. A parte il fatto che troviamo delle note anche lunghe nelle *Nachweise*, sono numerose le citazioni nel testo di cui non si trova l'indicazione della fonte. Niente è più irritante di una prassi editoriale segnata dal caso: si ha l'impressione di trovare le indicazioni e le note che Unseld ritrova fra le sue carte, e il resto no, che il lettore si arrangi.

Non si può dunque rimproverare all'Adelphi di aver messo un po' di ordine tagliando la testa al toro: l'edizione italiana ha cassato completamente il capitolo delle *Nachweise* e ha ridotto a metà circa il foltissimo apparato di note specialistiche, spesso poco interessanti per il lettore italiano. Col risultato di una maggiore chiarezza editoriale. Ma, dato che ha ripreso tale quale la bibliografia finale, ne riproduce anche le notevoli lacune, aggiungendo soltanto la bibliografia delle traduzioni italiane delle opere di Goethe, ma non quella dei molti altri autori citati nel testo, come ad esempio Walter Benjamin. Dispiace invece di non ritrovare nell'edizione italiana le numerosissime illustrazioni (mantenute sono solo le 16 tavole a colore) – ritratti, silhouettes, riproduzioni di manoscritti autografi, copertine, pagine esemplari delle prime edizioni – che contribuiscono in modo essenziale al fascino dell'edizione Insel, calando il lettore nella magia di un'atmosfera settecentesca.

La versione italiana è ottima, per quanto anche a queste brave traduttrici sia successo, sempre a proposito delle *Affinità elettive*, qualche incidente di percorso. Goethe aveva terminato il romanzo durante una delle sue lunghe villeggiature termali a Karlsbad, da dove scrive a Cotta il 26 luglio 1808: "Diesmal habe ich meine Muße und meinen Humor genutzt um einen Roman zu endigen" (Questa volta ho usato i miei ozi e il mio umore per terminare un romanzo) mentre, nell'edizione Adelphi, le traduttrici gli fanno usare – ahimè – il suo "estro" e la sua "vena umoristica" (pp. 273 e 274). Avessero consultato il grande dizionario dei fratelli Grimm, il cui uso non si raccomanda mai abbastanza a studenti e traduttori alle prese con testi classici, questo non sarebbe successo.

Martin Eden

Non di sole scuole di scrittura

di Bruno Falcetto

Vorrei cominciare esprimendo un desiderio. Mi piacerebbe che in questo luogo cartaceo di discussione, come l'ha chiamato Dario Voltolini, non si parlasse troppo di scuole di scrittura. E nemmeno solo di scrittura creativa. Vorrei che si parlasse *anche* di questo. Altrimenti credo ci sia il rischio che la discussione finisca per rattrappirsi in uno spazio chiuso, tra lo specialistico e il marginale. È bene, come si usava dire, tener presente il contesto. Bisogna costruire ponti. Innanzi tutto verso il mondo della scrittura letteraria professionale, abituale, provando (come dicevano le brevi righe di presentazione di questa pagina "Martin Eden") a ragionare sui "problemi dello scrittore oggi", su come vadano cambiando il suo ruolo, i suoi comportamenti, la sua mentalità. Ma anche verso il mondo della scrittura "funzionale", prendendo atto di una richiesta sempre più diffusa di affinamento delle capacità espressive per scopi pratici, cercando magari di capire quali modelli di stile, idee di comunicazione, stiano prendendo piede nel mondo delle aziende, del lavoro.

Ci troviamo, davvero, in una società culturale di massa in cui si manifestano con un'ampiezza inusitata bisogni di espressione e di addestramento alla comunicazione (i quali naturalmente non hanno alcuna garanzia preventiva di autenticità e serietà ma nemmeno alcun marchio di omologazione supina). Credo che tener conto di questo contesto, eterogeneo e ramificato, possa essere utile come ancoraggio pragmatico, come antidoto verso ogni mistica unilaterale della scrittura "creativa" (contro ogni religione della scrittura, beninteso anche quella dello scrivere per vendere). Far crescere sensibilità e abilità letterarie (insegnare a scrivere e leggere con più padronanza, consapevolezza e libertà) è un risultato importante *di per sé*, anche se non si creano scuderie di cavalli di razza della scrittura di successo o atelier di raffinati virtuosi della penna.

Provo allora ad allargare il discorso, senza nessuna pretesa di fare il punto sul ruolo e le idee dello scrittore oggi, ma per indicare – con qualche citazione e appunto di lettura – le questioni, gli aspetti di quel ruolo, su cui mi piacerebbe si raccogliessero voci (di scrittori, italiani e non, di critici, di operatori dell'editoria). Comincio da Baricco che (in *Barnum*) parla di Paolo Villaggio e ci invita a rileggere i libri su Fantozzi "come uno dei passaggi decisivi della narrativa italiana. Oh yes. In quelle pagine lui ha creato quasi dal nulla un incrocio di gerghi, di aree linguistiche e di iperboli retoriche che ha del formidabile. Con quell'aria di prosa di serie B, semplice semplice, cristallina e ovvia, quella era una lingua nuova". E vado avanti con Mozzi che, quando prova a dare un'idea della scrittura modernamente classica che gli sta a cuore (non piatta ma "che tenda il più possibile a non farsi notare"), invita a pensare "all'*ambient music* di migliore qualità (quella di Brian Eno, per spiegarsi) o ai 'sacchi' di Alberto Burri", e al confronto con Eno dedica tutto uno dei bei saggi sullo scrivere raccolti in *Parole private dette in pubblico*.

Il tema è quello della memoria letteraria, dell'idea di tradizione letteraria, con cui lavorano gli scrittori delle generazioni più giovani. Una memoria-tradizione non solo letteraria, ma multimediale, in cui la letteratura si mescola a cinema, musica, fumetto, sport, televisione (spesso uno degli indici più eloquenti sono le similitudini e metafore, vedere Ballestra, Nesi, Ammaniti). Una tradizione poi – all'interno dello spazio letterario – non soprattutto italiana, sempre meno sensibile (sovente ormai del tutto indifferente) alle gerarchie, alle distinzioni di genere e di livello, e decisamente orientata sulla modernità: sul Novecento e su certo Ottocento (quello del grande romanzo, d'arte e di consumo, di Stevenson e Dostoevskij e di Dumas).

Come muta la memoria letteraria, cambiano anche gli atteggiamenti di fronte al mercato editoriale. È ormai rara l'insofferenza preventiva, l'antagonismo pregiudiziale di fronte all'editoria. Prevale un'accettazione dell'orizzonte del mercato, di volta in volta passiva, moderatamente critica, agonistica: chi scrive non sembra comunque voler rinunciare alle potenzialità di diffusione e visibilità che l'editoria può fornire. Nel contempo cresce il senso della professionalità dello scrivere, la consapevolezza che il diritto d'autore è appunto un diritto, nulla di cui ci si debba vergognare: "Per le mie parole romanzate in fila e punto

e a capo, chiedo molti soldi d'anticipo per legittima difesa e perché le mie creature di carta, abbandonate alla ruota di un qualche convento editoriale, vengano trattate con il rispetto e l'affetto del genitore adottivo che molto ha sborsato per farle proprie". Nel recente, torrenziale e narcisistico, *Nudo di madre (Manuale del perfetto Scrittore)*, Busi dà un ritratto di sé che è insieme una teoria del vero Scrittore: lo dipinge, con la chiarezza esplicita e il gusto del paradosso iperbolico e provocatorio che gli sono propri, del tutto libero da condizionamenti nell'atto creativo, ma altrettanto perfettamente consapevole della natura di "merce" dell'opera compiuta.

Il diverso atteggiamento nei confronti dell'editoria è anche riflesso di un interesse diffuso per il dialogo con un pubblico largo, vivo su rotte letterarie anche molto distanti fra loro: dai narratori cosiddetti *pulp* che vogliono "afferrare il lettore e trascinarlo attraverso le pagine" (Ammaniti), a Mozzi che si dice "assolutamente incapace di scrivere senza un pubblico davanti", perché la letteratura è in primo luogo "una Comunicazione virtuosa", capace di manifestare la persona "nella sua integrità e pienezza: anima, corpo, mente". Non di rado l'attenzione al lettore comune, non specializzato, sembra unirsi a un certo fastidio o disinteresse verso i lettori professionali ("se i critici mi stroncano non me ne importa nulla", Tamaro). Accusati (non senza fondamento) vuoi di snobismo verso il libro di successo (Tamaro), vuoi di mancare degli strumenti culturali, delle letture e delle visioni che consentano davvero di capire e valutare le nuove scritture (Scarpa e i *pulp*, che peraltro puntano piuttosto spregiudicatamente a un'alta visibilità sui media), oppure considerati con rispetto ma come semplice elemento accessorio del destino del libro (Mozzi: "Il metro del *successo* di ciò che scrivo non è per me il giudizio della critica, ma piuttosto la verifica del 'potenziale di penetrazione' dei miei testi nelle teste dei lettori").

Qualcosa sta cambiando anche in quelli che per tradizione erano considerati i piani bassi della letteratura, occupati dalla scrittura dichiaratamente di genere. Valerio Evangelisti, creatore del ciclo dell'inquisitore Nicholas Eymerich e campione di vendite della fantascienza e del fantastico italiano di questi anni (i suoi romanzi sono apparsi anche in appendice sul "Venerdì di Repubblica" e direttamente in edizione *hardcover* per Mondadori), conversando con Fabio Zucchella sul numero di novembre-dicembre di "Pulp" scrive: "Il mio ideale primo era di vivere nelle edicole delle stazioni, perché quella è una via all'immortalità (...) Oggi chi legge Fogazzaro?". Nell'intervista c'è il senso delle differenze fra letteratura colta e letteratura di massa, ma non c'è nessun complesso di inferiorità, anzi. La scrittura "popolare", che gioca le sue carte in primo luogo sul personaggio, che punta a entrare nell'immaginario collettivo, non poche volte sa durare più della sorella maggiore. Sempre Evangelisti cura, con Giuseppe Lippi, *Tutti i denti del mostro sono perfetti*, l'antologia con la quale "Urania" festeggia i suoi quarantacinque anni: lo fa "fuori da ogni parvenza di ghetto, con la più qualificata delle compagnie. A ben vedere è una data storica". Perché al libro, oltre a un gruppo di scrittori nati all'interno del genere (come Vallorani, Forte, Masali), hanno partecipato con entusiasmo vari giovani scrittori *mainstream* (Voltolini, Ammaniti, Scarpa, Giorgi, Mari) che appartengono, scrive Evangelisti, a una nuova leva entrata in scena "contestando l'accademismo dei loro presunti padri, e rivelando senza ritrosie il proprio debito nei confronti della cultura 'popolare' del loro tempo: dal rock all'informatica, dal cinema ai fumetti. Fino alla fantascienza". Che il muro del ghetto stia ormai cadendo lo conferma una certa disseminazione di titoli di fantascienza nell'editoria anche più raffinata, dalla bella collana Sellerio al recentissimo *Cristalli sognanti* di Theodore Sturgeon targato Adelphi. E quando cadono i muri non è male riflettere.

Contro

di Andrea Bosco

Lo so, siete giovani, e avete un grande spirito imprenditoriale. Lo so, volete entrare nella giungla competitiva del libero mercato; desiderate – e intensamente – avere successo. Va bene, ma un momento: *che cosa* dovete vendere per sfondare? Pigiami, software, fibre ottiche? No, la risposta è un'altra: vendete *disoccupati*.

Ho le mie buone ragioni per consigliarveli: innanzitutto i disoccupati sono un prodotto ampiamente disponibile sul mercato italiano e internazionale; essi sono più di un prodotto, sono prodotto e acquirente: proprio i disoccupati, paradossalmente i meno adatti ad acquistare, saranno i vostri clienti; infine, i disoccupati vi toccano da vicino; *voi stessi* siete disoccupati, fino all'inizio della vostra attività. Scusate, è vero: l'attività qual'è? Semplice: aprite una Scuola di scrittura creativa; vi aiuterò descrivendovi la procedura standard di fondazione:

a) raccogliete un certo numero di disoccupati, diciamo quaranta;

b) dividete i disoccupati in due gruppi: disoccupati che sanno scrivere e disoccupati che non sanno scrivere.

Corollario: come distinguere i primi dai secondi? Dario Voltolini nell'"Indice" di novembre, nell'articolo intitolato *A favore della scrittura* afferma (cito letteralmente), che "lo scrittore [è] un esperto di scrittura. In un senso molto controllabile di esperto: colui che sa come una cosa è fatta perché l'ha fatta. A uno scrittore non si nega l'esperienza di aver scritto. Su questa pensiamo si sostenga la sua conoscenza dell'argomento scrittura".

Bene. Servendovi del mirabile criterio di Voltolini distribuite fogli e matite ai vostri disoccupati e date loro un'ora di tempo per riempire una paginetta. Dopodiché i gruppi si divideranno da sé. Chi avrà scritto qualcosa sul foglio diventerà docente della scuola. Gli altri, invece, allievi della medesima scuola. Questi ultimi hanno buone ragioni per frequentarla. Innanzitutto avranno a che fare con insegnanti, tutti – e sottolineo, tutti – rigorosamente scrittori, a cui "non negheremo l'esperienza di aver scritto". Inoltre i disoccupati-allievi potranno sperare, al termine della scuola, di aprirne una analoga, o sperare di essere cooptati nella medesima scuola. Infine i docenti-(ex)disoccupati potranno con facilità aprire le porte ad altri intellettuali nel mondo dell'editoria, stampa, televisione.

Il cerchio si chiude virtuosamente. I disoccupati divengono fonte di reddito per alcuni disoccupati, creando posti di lavoro e speranze di posti di lavoro. Il fenomeno raggiungerà, si prevede, un punto di equilibrio. Nell'anno 2000 il numero dei docenti di scuole di scrittura creativa sarà pari a quello dei disoccupati allievi.

Ma Dario Voltolini, che è un filosofo, e molto intelligente, cerca di tutelare il proprio posto di lavoro, anche al di là di quella data. E se ci pugnala tutti allo stomaco invocando una "didattica della scrittura creativa" (definizione che trova orrenda pure lui), supera però l'orrore in nome della piena occupazione. Tra le righe si comincia a intravedere un'idea geniale: una Super-Scuola (un'accademia? un'università?) riservata agli Scrittori Insegnanti nelle scuole di scrittura creativa. Qui verrà insegnata la famigerata Didattica della scrittura creativa, garantendo un nuovo ciclo di occupati.

Il dissenso con Voltolini, al di là di quanto scritto finora, è davvero totale. Perché, a conclusione del suo articolo, a mo' di *volemose bene*, egli si richiama, per così dire, a un valore comune, che dovrebbe unire amici e nemici delle scuole di scrittura creativa: "La posizione che invece vorremmo non facilmente modificabile è quella in difesa, e in favore, della scrittura". Che vuol dire tutto e nulla, come certo eloquio democristiano. In un senso banale, siamo tutti d'accordo. Se uno vuole scrivere, scriva. Sono affari suoi, perché mai dovremmo impedirglielo? Ma che vuol dire, se non qualcosa di melenso e dolciastro, l'essere a favore della scrittura? Dovremmo forse incentivare la gente a scrivere, dovremmo spronarla a pubblicare? E perché mai? Se oggi legassimo Voltolini a una poltrona, e lo obbligassimo a leggere libri per tutta la vita (lunga e felice, naturalmente), riuscirebbe a digerire una frazione infinitesimale di quanto si scrive e si è scritto fino a oggi? Davvero dunque lo scrivere è una faccenda da "favorire"?

Wagner: poesia e musica come marito e moglie

di Carlo Migliaccio

JEAN-JACQUES NATTIEZ, **Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione**, *Einaudi, Torino 1997, trad. dal francese di Linda Cottino e Claudio Mussolini, pp. XXII-404, Lit 48.000.*

La letteratura critica wagneriana è sicuramente una delle più sterminate esistenti, e le interpretazioni, le esegesi e le congetture più svariate sul geniale musicista tedesco si sono intrecciate e accumulate fin dall'apparizione delle prime sue opere e dei suoi scritti teorici – cioè intorno agli anni delle rivoluzioni quarantottesche. All'interno di questo *mare magnum*, un posto di assoluto rilievo è occupato da quell'ambito interpretativo che verte sul binomio psicoanalisi-strutturalismo, di cui anche i più insigni rappresentanti hanno affrontato direttamente e diffusamente la musica e i testi del compositore: Jung, Groddeck e Lévi-Strauss, fino al freudiano André Michel, che ha intitolato un capitolo di *Psychanalyse de la musique Le guerre peniche di Wagner*. Si potrebbe dire che il musicista tedesco è uno dei pochi soggetti nei cui riguardi anche i più veementi detrattori della psicoanalisi non potrebbero fare a meno di riconoscere la legittimità di tale approccio: troppo frequenti sono i riferimenti incrociati, i riscontri biografici, le metafore palesi, ostentate e ripetute che farciscono la sua produzione artistica e teorica.

Proprio dal 1848 nasce in Wagner l'idea di sessualizzare i rapporti tra poesia e musica, e già qualche anno addietro egli aveva paragonato l'orchestra a un uomo a cui bisogna dare una sposa (il coro) da "incorporare". In *Opera e dramma* l'idea diventa quasi ossessiva: musica e poesia devono formare per lui "un tutto solidale e indivisibile come marito e moglie"; il popolo trova delle melodie procedendo "alla stessa maniera dell'uomo, quando tramite l'atto spontaneo dell'accoppiamento sessuale, concepisce e genera l'uomo". Anche i due temi del sonatismo beethoveniano vengono accostati al maschile e al femminile e, sul piano prettamente estetico, l'"intendimento" (della poesia) si contrappone e si unifica al "sentimento" (della musica) nei termini di un vero e proprio atto di "fecondazione".

La sessualizzazione della musica percorre non solo gli scritti teorici, ma anche, e in modo del tutto coerente, l'immaginario espresso nella parabola operistica che va dal *Ring* al *Parsifal*. Ecco quindi che l'incontro tra Sigfrido e Brunilde si gioca sul filo della confusione dei sessi; l'amore tra Tristano e Isotta non conduce che a un autoannullamento dei due amanti nella notte delle proprie origini (ossia la musica come madre e come morte) e l'asessuato Parsifal rappresenta la negazione di ogni desiderio e l'ideale di una società in cui le differenze razziali e sessuali si siano neutralizzate.

Eros e *thanatos*, complesso edipico e masochismo, ma soprattutto bisessualità e androginia costituiscono il "quadro clinico" dell'opera e del romanzo familiare di Wagner. A questo argomento, così ambiguo e affascinante, ha dedicato un bellissimo studio Jean-Jacques Nattiez, musicologo canadese finora noto come uno dei fondatori della semiologia musicale. In realtà l'argomento centrale, l'androginia wagneriana, diviene per Nattiez un pretesto per un lavoro dall'intento assai più vasto e ambizioso: come recita il sottotitolo, si tratta soprattutto di un "saggio sull'interpretazione", in cui si propone una precisa metodologia dell'ermeneutica musicologica, definita dall'autore "ermeneutica della Costruzione". Da questa stessa definizione risulta chiarissimo l'intento polemico nei riguardi di tutte le estetiche relativiste e decostruzioniste, con cui egli si confronta in molte parti dell'opera. Ma il suo metodo si distacca in ugual misura da ogni accademismo filologico, da ogni dogmatismo che postula certezze assolute e crede nella perfetta coincidenza tra apparato simbolico e intenzione poetica.

La strada scelta da Nattiez sembra essere una via di mezzo tra questi estremi e vuole deliberatamente basarsi su un certo "buon senso" dell'approccio semiologico. Da un lato l'interprete non deve pregiudicare l'analisi con idee guida precostituite, come per esempio possono essere, nel caso in questione, il complesso edipico freudiano, l'archetipo materno junghiano o gli atemporali modelli dello strutturalismo. Dall'altro parimenti fuorviante risulta una caduta nella competa pluralità e indecidibilità dei significati, che Nattiez non esita a definire, senza mezzi termini, come onanistica disperazione. Infatti l'ammissione dell'opera come reticolato di significati non può escludere che, sulla scorta di oggettive verifiche e di riscontri testuali e contestuali, alcune direzioni interpretative siano maggiormente perseguibili rispetto ad altre. E nella fattispecie il musicologo costruisce un suo "intreccio" che, con l'apporto della psicoanalisi (e non "psicanalisi", come viene tradotto) e di quant'altro possa rivelarsi utile allo scopo, cerca di spiegare la genesi della teoria del dramma musicale wagneriano e dell'"Opera d'arte totale".

Lo studio dei miti che percorrono le scelte artistiche di un autore deve allora essere per Nattiez paziente e ponderato, e soprattutto non inficiato dalla facile e sbrigativa indifferenza delle espressioni consapevoli rispetto alle motivazioni inconsce. È già tanto difficile, soprattutto nel caso di Wagner, decifrare e ricomporre gli elementi oggettivi e intenzionali della sua produzione, che difficilmente l'esplorazione del non detto e dei contenuti latenti può avere la pretesa di imporre la sua supremazia metodologica. È un'aporia, quella così lucidamente individuata da Nattiez, che si fonda innanzitutto sull'arbitrarietà con cui il simbolo viene spiegato in base alle sue connotazioni allegoriche. Rifacendosi a Schelling, il musicologo preferisce invece ricondurre i contenuti mitologici alla loro dimensione *tautegorica*, ossia "radicata nel diretto universo semantico a cui appartiene il simbolo preso in considerazione".

Le impostazioni di stampo strutturalista e psicoanalitico, negando la storicità e le trasformazioni temporali, finiscono per perdere di vista le modalità differenti che uno stesso modello assume nelle diverse fasi della produzione di un artista, come per l'appunto Nattiez si è accinto a fare riguardo l'androginia wagneriana. Con ciò non viene affatto negata la possibilità di formulazione di un'ipotesi teorica: se le spiegazioni unitarie e totalizzanti possono compromettere la correttezza della ricerca, ciò non toglie che l'idea di un senso, di un valore o della verità dell'opera siano perseguibili almeno a livello tendenziale e "asintotico"; l'importante è che la teoria si presti a una eventuale confutazione o, sull'orma di Popper, a una falsificazione.

Operando su più livelli, storici, teorici e metateorici, il libro di Nattiez può essere quindi letto sia come uno studio sull'estetica wagneriana sia come un saggio di semiotica e, non ultimo, come una più generale indagine sull'antropologia dell'androginia, che arriva a toccare, per quanto fugacemente, aspetti dell'attualità culturale e massmediatica. Il fatto più curioso è che i tre livelli giungono talora a intersecarsi, tanto che la tensione androgina, cioè all'unità e alla totalità, diviene la chiave per interpretare tutti i dogmatismi contemporanei, marxismo e femminismo compresi.

Fa specie, a tal proposito, vedere accomunate queste ideologie in un'unica idea guida, certo parimenti riduttiva come quelle criticate da Nattiez. Il Romanticismo, per esempio, non può essere *in toto* ricondotto al wagnerismo o all'anelito univoco alla totalità, dato che presenta al suo interno prospettive di frattura, di tensione irrisolta, di insuperabile dualismo. Quanto al femminismo, difficilmente oggi accetteremmo l'idea di identificarlo con la completa negazione dell'alterità sessuale o con l'imitazione del somatismo e dei costumi maschili, nonostante queste attitudini appartengano alla sua fase storica e trasgressiva.

Ma probabilmente lo stesso Nattiez sembra percepire la prospettiva androgina come imprescindibile e quasi destinale. Rifiutate le utopie massimaliste, l'autore finisce infatti per autointerpretare il suo antidogmatismo come ulteriore utopia della felice androginia, in cui le differenze e i ruoli permangono senza essere vissuti come stati transitori o come menomazioni. In questa conclusione un po' forzatamente aperta alla speranza, splendido risulta il refuso presente nella traduzione dell'ultima frase di Nattiez ("il faut imaginer les androgynes heureux"), implicita e perversa allusione al gruppo degli ormoni mascolinizzanti: "Occorre immaginare *androgeni* felici" (corsivo nostro).

Da Siegfried a Parsifal

di Nicola Pomponio

Nattiez, che insegna musicologia all'Università di Montréal, è già noto ai lettori italiani per varie opere in cui ben s'incontrano capacità analitiche musicali e raffinata riflessione semiologica e filosofica. Il testo ora tradotto costituisce, nonostante la smisurata quantità di libri su Wagner, un'interpretazione originale, compattamente strutturata intorno al simbolo dell'androgino, che Nattiez assume a filo rosso dell'interpretazione. Punto di partenza del testo è l'ultima scena del terzo atto del Siegfried, *quando il protagonista scopre contemporaneamente la donna e la paura; da qui si dipana l'affascinante percorso interpretativo che evidenzia tre fasi nell'androginia wagneriana.*

La prima, di ascendenza feuerbachiana, si esplicita negli scritti teorici precedenti e coevi alla Tetralogia; *qui Wagner tenta di ristabilire una grecità originaria (distrutta dal cristianesimo, dal giudaismo e dal denaro) e un'unità tra le arti in cui la poesia ha la superiorità rispetto alla musica. E, questa, un'androginia dominata dal principio maschile, violentemente antisemita e proiettata verso un "comunismo" in cui venga superato il dramma dell'individuazione sociale (ristabilendo l'organicità greca) e sessuale (ristabilendo il mitico androgino).*

Con il Tristano *Wagner entra in una seconda fase dove diventano filosoficamente dominanti le riflessioni di Novalis e Schopenhauer. Ora è la musica ad avere la superiorità rispetto al testo, mentre subentra un pessimismo prima sconosciuto per cui da un lato la morte diventa il presupposto dell'androginia, e dall'altro è la donna (in quanto simbolo della musica che, sola, può cogliere l'essenza d'ogni cosa) a divenire dominante nel mito dell'androginia.*

Dopo queste oscillazioni tra un'androginia a prevalenza maschile e una femminile, l'"ultimo" Wagner, nel Parsifal *come nei contemporanei scritti teorici, elabora una terza forma in cui l'antisemitismo e la misoginia diventano dominanti: è l'androginia dell'angelo, dell'asessuato. Parsifal viene ad assumere un ruolo che né Sigfrido, né Isotta possiedono, quello del fondatore di una nuova era religiosa in cui la purezza, la rigenerazione e la redenzione del redentore annunciano il sorgere di un "tempo eterno" che, come Dio che è androgino e la musica che si fa melodia infinita, permette all'umanità, mondata del peccato del sesso, di sottrarsi alla contingenza per accedere all'Assoluto di una nuova religione estetica fondata sul* Gesamtkunstwerk.

Questa lettura "labirintica", ovvero ricchissima di risonanze filosofiche, letterarie e semiologiche, non si smarrisce nel suo oggetto; Nattiez ritiene di poter evidenziare le interpretazioni più probabilmente vicine a una verità del problema dell'androginia in Wagner (e del problema-Wagner), irraggiungibile ma comunque presente e parzialmente percepibile. In quest'ottica Nattiez nell'ultima parte del testo discute e rifiuta le letture freudiane, junghiane, lévi-straussiane, decostruzioniste, marxiste e femministe. L'accusa mossa a tutte queste interpretazioni risiede nel fatto che esse non si pongono mai il problema di comprendere, attraverso un'analisi puntuale dei testi, ciò che Wagner sostiene, ma pretendono di spiegarlo a partire o dalla metafisica di un senso precostituito o dalla disperazione nichilista che si limita a giocare con una sterile decostruzione del testo.

Brahms

Amedeo Poggi e Edgar Vallora avevano già pubblicato con Einaudi un catalogo commentato delle opere di Mozart (1991) e di Beethoven (1995). Ora è giunto il momento di Brahms (Amedeo Poggi, Edgar Vallora, *Brahms. Signori, il catalogo è questo!*, Einaudi, Torino 1997, pp. 567, Lit 48.000). Come per i volumi precedenti, anche in questo caso il libro è organizzato in schede dedicate a tutte le composizioni di Brahms. Ogni scheda comprende – tra l'altro – informazioni tecniche (tonalità, indicazione dei movimenti, organico degli esecutori...) e storiche (data e luogo di composizione, prima edizione a stampa...), le prime battute della composizione descritta, una raccolta di commenti e giudizi critici.

All'improvviso, le acrobazie di Arlecchino

di Ferdinando Taviani

DELIA GAMBELLI, **Arlecchino a Parigi**, *parte prima:* **Dall'inferno alla corte del Re Sole**, *Bulzoni, Roma 1993, pp. 448, 13 ill., Lit 65.000; parte seconda:* **Lo "Scenario" di Domenico Biancolelli**, *Bulzoni, Roma 1997, 2 tomi, pp. 875, 87 ill., Lit 110.000.*

C'era nell'abbazia di Saint-Victor, a Parigi, nel Seicento avanzato, il canonico Santeul, poeta in latino, buongustaio non crapulone, bizzarro e affascinante, prudente con le signore, ardito nel pensiero. Un giorno lo visitò un omino in abito da passeggio, meticoloso, un po' solenne, che affettava un francese pronunciato alla maniera degli italiani. Voleva alcuni versi per

Dominique Biancolelli, l'attore più prodigioso e spassoso del tempo, l'incarnazione di Arlecchino. Santeul domandò perché Arlecchino non si fosse presentato di persona. L'omino rispose che Biancolelli, per l'appunto, era lui. Il canonico non ci cascò: saltava agli occhi quanto quel signore fosse di tutt'altra pasta, di tutt'altra natura. E il signore si congedò con l'aria compunta di chi non s'offende né perde tempo. Ricomparve qualche giorno dopo, sempre posato e riservato, ma imbacuccato, questa volta, in un mantello che lo copriva fino ai piedi. Come entrò dal canonico Santeul, urtò nella porta, gli cadde il mantello, si scoprì nel costume arlecchinesco, fu d'improvviso rapido, acrobatico, ritmico, grottesco. Correva qua e là per la stanza. Aveva indossato la maschera e mutato natura: era proprio quello strano essere che alcuni classificavano fra le delizie del genere umano. Dopo il primo salto di sorpresa, il canonico-poeta cominciò a corrispondergli: correva anche lui, reagiva, si bloccava all'improvviso praticando alla men peggio la comunicazione muta della mimica e dell'azione. A un certo punto, gli venne in mente di inseguire l'omino adorabile e indiavolato agitando l'almuzia, la mantellina di pelliccia che faceva parte dell'abito dei canonici. Arlecchino, in risposta, lo fece saltare a colpi di cinghia. Improvvisarono insieme per un po'. Poi Biancolelli si tolse la maschera. Si abbracciarono come amici di lunga data. Ormai lo erano. Il tempo dell'improvvisazione infatti è molto denso.

Siamo alle pagine 271-74 del primo volume dell'imponente opera che Delia Gambelli dedica ad Arlecchino a Parigi. *Dall'inferno alla corte del Re Sole* si presentava, nel '93, come introduzione ai due tomi con cui il lavoro ora si conclude, con la pubblicazione dello *Scenario* di Domenico Biancolelli. Lo *Scenario* è un documento unico nel suo genere, ampio, fantasioso e preciso (è un documento di lavoro), nasce sotterraneo e diventa un crocevia delle scene, fra le geniali farse degli attori italiani e i capolavori di Molière, a Parigi, nel Grande Secolo di Luigi XIV, per la cui cultura il teatro era centrale.

Il lavoro di Delia Gambelli è una grande impresa condotta in molti anni, che porta i segni di diverse stratificazioni, con la competenza e la sensibilità d'una studiosa di letteratura che conosce anche il teatro dall'interno (la lezione forse più preziosa di Giovanni Macchia). La lunga storia di Arlecchino a Parigi ricapitola tutti i temi principali della Commedia dell'Arte, i suoi migliori enigmi, da quelli tecnici a quelli transculturali. Arlecchino (che diventerà il simbolo del teatro all'improvviso o Commedia dell'Arte) è soprattutto francese, anche se gli attori sono italiani, e inventano una patria bergamasca. L'arco storico e documentario dell'opera va dalla seconda metà del Cinquecento alla fine del secolo successivo. Circoscrive un microcosmo. E come ogni impresa storiografica fatta bene, andando a fondo nel passato sfocia al presente.

Mi fermerò soprattutto sullo *Scenario*, i due ultimi tomi recenti. Era scritto, all'origine, per essere consultato, non era un libro da leggere, ma uno scartafaccio di promemoria professionali che Domenico Biancolelli, il "Dominique" dei parigini, trasmise al figlio attore, il quale, alla sua morte, lo lasciò al magistrato Thomas-Simon Gueullette. In questi due passaggi c'è già l'impulso che farà crescere il documento: un materiale di lavoro interno a una famiglia d'arte diventa un appassionante libro di lettura per un colto funzionario innamorato del teatro.

Gli attori italiani avevano la peculiarità – la capacità – di comporsi da soli le proprie parti in commedia, una volta fissato lo scaletto-ne dell'opera. Questa autonomia drammaturgica è ciò su cui si basa la loro fama d'improvvisatori. Ma erano tanto poco estemporanei che il Biancolelli, professionista meticoloso, fissò sulla carta le sue composizioni autonome parte per parte (82 pezzi), sia per possedere bene i dettagli del proprio repertorio, sia – forse – per trasmetterlo agli eredi. Per ciò, lo *Scenario* è un documento unico: in realtà non è una raccolta di scenari, di canovacci, ma la collana delle sequenze e delle scene di un solo personaggio nella creazione individuale d'un attore. Vediamo solo le sue parti, e molte volte non sappiamo in quale tutto si inserissero. E dunque – dobbiamo ancora domandarci – in che modo gli appunti parziali d'un grande professionista han potuto trasformarsi in libro?

L'amore del magistrato Gueullette per il teatro era di tipo attivo, scriveva ad esempio scene e dialoghi per gli attori e non voleva essere pagato, non certo per altruismo, semmai per gratitudine, o forse perché sapeva quel che Proust spiegherà in maniera cristallina: che l'amore per gli spettacoli, se resta "inutilisé", se non fruttifica nell'azione, si ritorce sugli spettatori come un vizio o una malattia, una "boulimie qui ne les rassasie jamais", che li fa "célibataires de l'Art", ridicoli come i paperi quando cercano di volare. Così Gueullette, appassionato, si intestardì anche a tradurre in francese lo scartafaccio di Arlecchino. Quando la traduzione fu conclusa erano passati quasi un'ottantina d'anni dalla morte del Biancolelli a Parigi, nell'agosto 1688. E quando Gueullette morì, nel dicembre 1766, lasciò agli eredi la sua traduzione in due quadernoni manoscritti rilegati in cuoio, che fu lui a intitolare *Scenario*. Curiosità preziose, passarono per diverse mani. Oggi sono conservati alla Bibliothèque de l'Opéra. Gueullette aveva pensato di farne un libro?

Restò manoscritto. L'originale italiano, di mano del Biancolelli, intanto s'era perduto. *Scenario*, in francese, fu utilizzato e consultato, ma pubblicato solo nel 1969, non benissimo, da Stefania Spada presso l'Istituto orientale di Napoli, con il titolo *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*. La Gambelli l'ha fatto rinascere. L'ha ripubblicato direttamente dal manoscritto approntato dal magistrato, con un ampio corredo di notizie storiche, in maniera filologicamente ineccepibile e teatralmente accorta, annotando la ricorrenza dei lazzi, la loro rispondenza con altre scene italiane o francesi. Tant'è che in queste più di mille pagine di ricostruzioni storiche, documenti e note troviamo sminuzzato anche un importante saggio su Molière, la cui compagnia recitava, a giorni alterni, sulla stessa scena in cui recitavano anche Biancolelli e gli Italiens.

Attraverso lo *Scenario* e le note con cui la Gambelli lo vivifica si può penetrare in quell'impasto di cultura orale e cultura scritta, di attualità e antica tradizione del mestiere, di invenzione e bricolage, che caratterizza le compagnie dei professionisti della scena e obbliga la filologia teatrale ad essere più che altro un'archeologia, passando dallo studio semplice dei testi alla ricostruzione, tramite i testi, d'un vivo ambiente che faceva l'opera scomparsa, di cui restano reliquie.

Le trame, le battute e soprattutto le chiavi di commedia trasmigravano dall'uno all'altro spettacolo, da un testo a uno scenario, da una lingua all'altra, dall'Italia alla Spagna e alla Francia, dal gesto alla parola, da Biancolelli o Scaramuccia a Molière e ritorno, senza che in genere sia davvero possibile individuare chi abbia iniziato. Gli strumenti adatti agli studi dell'intertestualità qui non servono. Le date non datano nulla di preciso, perché un uso di mestiere non lo si può inchiodare alla data in cui è per la prima volta attestato. Gli scritti galleggiavano in un maremagno di sapere in azione, che affiniva sulla carta di sbieco e per caso. Nel Seicento inoltrato era già un sapere secolare, perché le ditte teatrali italiane – e cioè le prime generazioni della Commedia dell'Arte trionfante – divennero complesse e rigogliose fin dalla metà del secolo precedente. Altre ditte della scena erano cresciute in Spagna, in Francia, in Inghilterra. Malgrado la differenza degli idiomi e dei paesi, era una cultura sostanzialmente comune. Fece qualcosa di unico:

▶

Il fascino degli Italiens

di Barbara Piqué

Tra le pagine severe delle Pensées *di Pascal ecco far capolino, come intrusi, due personaggi della Commedia dell'Arte: "Scaramuccia che non pensa che a una cosa. Il Dottore che parla un quarto d'ora dopo aver detto tutto, tanto è pieno del desiderio di parlare". Se appare inaspettata l'allusione metaforica di Pascal alle due maschere per evocare due opposti stati d'animo, meno stupore destano forse i frequenti ricorsi della brillante Mme de Sévigné a espressioni e immagini prese in prestito dagli Italiens, come, per fare un solo esempio, il colorito paragone tra il disordinatissimo* cabinet *della figlia e l'abito rattoppato di Arlecchino. La diversità stessa dei contesti in cui figurano queste citazioni attesta la profonda penetrazione della Commedia dell'Arte nella cultura secentesca e il perdurare del suo successo in età classica. Un successo che, proprio se si pensa alla seconda metà del secolo, non manca di stupire: nel regno del verosimile, delle* bienséances, *della misura e del* naturel, *irrompeva l'inverosimiglianza della balordaggine arlecchinesca, con i suoi eccessi e le sue oscenità, la sua contaminazione fantasiosa di generi e stili, il gioco iperbolico e trasgressivo dei suoi lazzi.*

Condotta con una serietà filologica e un'erudizione ammirevoli, garbatamente raddolcite da un soffio di nostalgica partecipazione affettiva, l'impresa di Delia Gambelli ha, fra tanti altri pregi, quello di farci capire le ragioni varie e lontane di quel successo. Innanzitutto, la perizia degli Italiens nell'adeguarsi alle esigenze del pubblico attraverso modifiche del repertorio, dosaggi nuovi degli elementi comici e linguistici, ammicchi all'attualità. Di questi adattamenti lo Scenario *di Biancolelli è registro fedele, testimone del lento processo di metamorfosi – ma anche di iniziale declino – che caratterizza il teatro all'improvviso nel secondo Seicento, allorché si fa più urgente, appunto, una risposta al codificarsi del gusto classico. Ma il permanere del favore del pubblico, nonostante le riserve avanzate per esempio da un Saint Evremond e anticipate anni prima da Malherbe, trova altri motivi in aspetti più intrinseci dell'Improvvisa.*

Pur fra tante dissonanze, si avvertono, nella Commedia dell'Arte quale la interpretò il grande Dominique, sottili consonanze con lo spirito del classicismo: la rigorosa e coerente tecnica compositiva, che la Gambelli mette bene in luce nei testi di Biancolelli; e soprattutto quell'abilità nel variare all'infinito per innovare topoi *logori che è alla base stessa dell'estetica classica; quella capacità "di fare teatro con niente", che è ideale di elegantissima stilizzazione (e torna in mente il progetto raciniano di fare "quelque chose de rien").*

Infine, dal poeta d'inizio secolo Isaac Du Ryer a due commediografi tardi come Regnard e Dufresny, per i quali il Théâtre Italien rappresentava "la fonte della gioia e l'asilo dei dispiaceri privati", il potere terapeutico dei lazzi di Arlecchino è un Leitmotiv *ricorrente in tutto il Seicento. E quella loro virtù lenitiva è forse la ragione più immediata, ma sostanziale, del consenso di cui godettero in Francia, e del fascino che ancora oggi esercitano su noi, queste "pezze" che ne sono rimaste.*

creò un'arte che faceva del commercio un maestro e scoprì tecniche espressive attraverso la comprensione delle dinamiche che stanno sotto i consensi e i dissensi dei pubblici, gli incassi più o meno alti. A volte sboccò in letteratura.

La Gambelli naviga fra questi problemi, non discute per l'illusione di risolverli, ma per districarvisi il poco possibile. Anzi: la cosa più interessante è che districarsi non vale poi tanto. Vale più capire il carattere dell'intrico. Perché l'incertezza che continuamente risponde alle domande filologicamente obbligate è in fondo la percezione a distanza di un vivo sistema o organismo di relazioni, in cui non è vero che la letteratura non abbia spazio, ma dove il suo spazio non è tutto, né è privilegiato. Privilegiarlo noi, dato che possiamo lavorare solo sugli *scripta manent*, sarebbe tradire la natura dei documenti. La fedeltà alla filologia sarebbe insomma antifilologica. Ma in compenso è intellettualmente eccitante confrontarsi con una letteratura che non si comporta con criteri letterari, e che è sempre *in statu nascenti*.

Lo spazio letterario è molto importante per il teatro, ma le vie per cui vi si spalanca sono ogni volta un paradosso. Il modo in cui lo scartafaccio di Domenico Biancolelli è divenuto un gran bel libro costituisce un caso estremo e insieme esemplare, che ha implicato successivi passaggi di stato, nell'arco di generazioni distanti: c'è voluta la dignità professionale e la precisione d'un grande attore; la passione attiva d'un grande spettatore come il magistrato Gueullette; le biblioteche, le sale manoscritti e i loro studiosi. Ma il risultato, alla fine, non ci fa mangiare vecchia polvere. E un libro d'oggi. La Gambelli in realtà ha condotto a termine – non l'ha solo studiato – il progetto di Gueullette.

Alcuni di coloro che hanno lavorato sulle pagine del Biancolelli-Gueullette hanno lamentato che di certe commedie non si capisca affatto la trama. Sono gli stessi che leggono uno scenario come una commedia liofilizzata. Ma questa lacuna non c'è: le parti d'Arlecchino sono molto più dettagliate di quanto non siano gli scenari e persino di quanto non siano i testi delle vecchie commedie, dove delle parole non manca nulla, ma dell'azione quasi tutto. Spesso emerge, per esempio, che le diverse scene inventate da Biancolelli per una determinata commedia hanno fra loro una coerenza che non dipende dalla loro funzione e dalla loro posizione drammaturgica. La Gambelli parla, in questi casi, di unità d'azione all'interno della parte. A me pare piuttosto una coerenza di tipo musicale, come se, al di là del loro significato, i lazzi e le scene fossero anche fra loro intonati, quasi variazioni attorno a un tema. È una pratica non evidente ma non rara nella drammaturgia dei teatri professionali europei della fine del Cinquecento e del Seicento: sceneggiano l'opera tenendo conto, oltre che degli obbligati legami narrativi, anche di legami puri, una sorta di danza, dove certi oggetti o certe azioni si rispondono, cambiano di segno, hanno peripezie pur non collaborando alla storia. È uno di quei casi in cui, attraverso la letteratura, il teatro e la vita possono ancora far irruzione nella nostra stanza. E, malgrado tutto, l'omino lascia ancora cadere il suo mantello.

schede

ROBERTO ALONGE, **Luigi Pirandello**, *Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 180, Lit 25.000.*

Bertolt Brecht, Gordon Craig, Jacques Copeau sono stati gli autori che la collana "Il teatro del XX secolo", curata da Nicola Savarese, ha considerato sinora nel disegnare il panorama teatrale del Novecento. Al criterio dell'importanza drammaturgica si unisce, evidentemente, anche un criterio geografico, e così, dopo la volta di Germania, Inghilterra e Francia, questo volume porta alla ribalta la voce più importante del teatro italiano, Luigi Pirandello. L'approccio di Alonge – forse per favorire la leggibilità a un pubblico di lettori che è facile immaginare consista in gran parte di studenti – è biografico, seppur nei termini di una biografia teatrale. Di Pirandello viene ripercorsa la carriera drammaturgica, tenendo ai margini quella più strettamente letteraria, iscrivendola nelle istanze di un panorama teatrale – italiano e straniero – che sta scoprendo nuove necessità e nuovi modi di conformarsi. Il drammaturgo Pirandello non diventa mai un "uomo di scena" in senso stretto, ma impara dalla convivenza con la vita di palcoscenico, nel rapporto con gli attori, a modificare la propria scrittura a misura dei bisogni del teatro agito. Senza alcuna concessione agiografica, Alonge suddivide in quattro tappe il percorso pirandelliano: dalla fuga dalla Sicilia alla stagione della collaborazione con Martoglio e Musco, fondamentale nell'approfondire la conoscenza del lavoro dell'attore; dall'allestimento dei *Sei personaggi*, che segna il distacco dalle formule teatrali ottocentesche e la ricerca di un nuovo linguaggio teatrale, all'ingresso di Pirandello nella scena internazionale, con l'esperienza dei teatri di Germania, il complesso rapporto con Marta Abba, l'"occasione mancata" del cinema. Un capitolo è infine dedicato a far piazza pulita dell'abbondante saggistica critica, della quale Alonge salva una ventina di titoli che possono costituire un buon corpus di base per orientarsi.

DARIO FO, **Le commedie (volume XI)**, *a cura di Franca Rame, Einaudi, Torino 1997, pp. 282, Lit 26.000.*

Da tempo l'Einaudi pubblica il teatro di Fo: in questo undicesimo volume sono raccolte tre commedie, *La storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era*; *L'opera dello sghignazzo*; *Quasi per caso una donna: Elisabetta*. Il primo dei testi presentati, *La storia di Pietro d'Angera*, scritta nel 1960, è una riprova che anche in Italia esiste il Fo "solo autore": infatti il commediografo non lo ha mai messo in scena a causa della complessità delle situazioni sceniche, del numero di attori richiesto, dell'impianto complesso; ma nel 1985 vi fu un allestimento prodotto dal Teatro della Tosse con la regia di Tonino Conte e le scene di Luzzati, che tuttavia per esigenze organizzative ed economiche aveva operato tagli sostanziali sulle scene più articolate, anche se, per ammissione dello stesso Fo, "funzionava molto bene", e infatti fu premiato dal successo di pubblico e replicò per due stagioni. Resta tuttavia da allestire la versione integrale, impresa non da poco se ancora Fo, nell'introduzione, lo immagina più facilmente come film o, addirittura, cartone animato. *L'opera dello sghignazzo* è invece andata in scena nel 1981 al Fabbricone di Prato, prodotta dallo Stabile di Torino. Fo interpreta la lezione brechtiana a modo suo – il che equivale a dire: con grande irriverenza – e cala *L'opera dei mendicanti* di John Gay (a cui si rifa anche *L'opera da tre soldi)* nella contemporaneità, trasformando i personaggi in maschere, ambientandola fra palestre, fabbriche e *sexy house* e utilizzando per la colonna sonora Patty Smith, Zappa e Hendrix. Se nell'*Opera dello sghignazzo* risulta evidente il processo di trasformazione e attualizzazione dei materiali cui l'autore si ispira, di segno diverso ma non meno emblematico è *Quasi per caso una donna: Elisabetta*. Andata in scena a Riccione nel 1984, questa commedia non è accompagnata da nessuna indicazione sulle scelte operate nell'allestimento: solo nella quarta di copertina si legge una spiegazione di Fo alla scelta del titolo: "E se per caso Elisabetta d'Inghilterra fosse stata in verità un uomo, travestito da donna? Come ipotizza più di uno storico?". Di fatto gli elementi chiave su cui gioca la commedia sono quelli rintracciabili in molti altri lavori di Fo: la trasmutazione di una situazione storica, anche del tutto immaginifica, come chiave di lettura della corruzione del potere e denuncia del gioco politico, la volgarizzazione (intesa anche come abbassamento e brutalizzazione di ciò che si ritiene comunemente "alto"), cui contribuisce l'uso del dialetto padano, la satira feroce sui costumi che lascia al grottesco il compito di aprire spiragli di *pietas* nei confronti dell'essere umano. Si tratta di commedie molto diverse fra loro, per genesi e struttura, non fra le più famose, ma sufficienti per testimoniare che il teatro di Dario Fo è in grado di sostenere la lettura sulla pagina, e regge bene anche senza lo straordinario apporto del Fo attore.

---

li Piccolo teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo, *a cura diMaria Grazia Gregori, Leonardo, Milano 1997, pp. 239, ill. a col. e in b.-n. L. 120.000.*

Come sono amari i cinquant'anni del Piccolo, e questo bel libro patinato, elegante, confezionato in intelligente equilibrio fra testo e fotografie (sono per la maggior parte foto realizzate da Luigi Ciminaghi, ma vi sono anche prestiti dell'Archivio fotografico del Piccolo, scatti di Ugo Mulas, e infine un'ultima sezione con le foto di Gérard Uféras) non fa che acuire il disagio per la crisi di un'istituzione simbolo della cultura teatrale italiana del dopoguerra. La storia del Piccolo è naturalmente la storia dell'avventura registica di Strehler, ma non solo: e il libro rende conto anche di quella numerosa compagine che di quest'avventura è stata ideatrice, protagonista, alleata. Dall'incontro fra Grassi e Strehler, poco più che ragazzi, a una fermata del tram n. 6 alla fondazione del Piccolo nel 1947, e poi via di allestimento in allestimento, di autore in autore – Shakespeare, l'Arlecchino, Molière, Goldoni, Marivaux, Cechov, Brecht, Faust, Pirandello – risalendo nel tempo dieci lustri di indimenticabile teatro. Scorre piacevole e preciso, ricco di nomi e di note, il testo di Maria Grazia Gregori, arricchito a fondo pagina da testimonianze preziose e incisive per ogni stagione: da Ernesto Treccani a Nina Vinchi Grassi, da Ottavia Piccolo a Ferruccio Soleri, da Pamela Villoresi a Mariangela Melato, e ancora Valentina Cortese, Renato De Carmine, Andrea Jonasson, Gerardo Modica, Franco Graziosi, Ariane Mnouchkine, Giulia Lazzarini, Marisa Fabbri. Ultima viene la voce di Strehler, affettuosa e amara: "Mi chiedono da tutte le parti: che cosa farai per il cinquantesimo? Ma il problema è un altro: cosa fate voi per me?... I compleanni sono gli altri a festeggiarli!". Gli ultimi atti della commedia dei cinquant'anni del Piccolo sono voce di cronaca, ed è un bene che non abbiano trovato spazio in questo volume capace di tratteggiare con levità l'avventura più che le disavventure del Piccolo teatro.

GIANCARLO GOVERNI, LEONCARLO SETTIMELLI, **Nato con la camicia. Mario Carotenuto dall'avanspettacolo a Brecht**, *Marsilio, Venezia 1997, pp. 153, Lit 22.000.*

Non è nato affatto con la camicia, Mario Carotenuto, anzi: orfano di madre, il padre attore di giro sempre lontano, cresciuto alla scuola delle strade di Roma e poi del riformatorio di Cairo Montenotte, fino al "debutto", se così si può chiamarlo, nell'esercito di comparse di un film di Carmine Gallone. Il cinema, dunque, prima del teatro; e poi ancora un colpo di sfortuna, rischia di perdere la vista e deve mettersi gli occhiali, e quando mai gli attori portano gli occhiali? Eppure quegli occhiali di corno diventeranno un segno di riconoscimento per questo instancabile attore che ha fatto di tutto, cinema, teatro, televisione, pubblicità, ottenendo la popolarità al *Carosello*, con una battuta: "Lei è proprio nato con la camicia?" "Sì, ma una camicia di popeline Capri". Governi e Settimelli raccontano la biografia di Carotenuto, scomparso nel 1995, come se fosse un romanzo, aprendo squarci di dialoghi, impressioni, partecipando emotivamente all'avventura professionale e umana di un attore che ha affrontato con serietà il meglio e il peggio di quanto gli offriva la carriera. Perché se è vero che ha speso molte energie per una produzione di serie B, specialmente nel cinema (ma Carotenuto obiettava: "Io non preferisco, io lavoro"), d'altro canto non è stato semplicemente una spalla, un caratterista. Il teatro lo ha visto interprete nell'*Opera da tre soldi* di Brecht e nei *Giganti della montagna* di Pirandello con la regia di Strehler, nel *Riccardo III* di Shakespeare diretto da Ronconi, *nel Ritorno a casa* di Pinter con la regia di Bolognini, persino regista a sua volta di un *Burbero benefico* di Goldoni. La storia professionale di Carotenuto avvince perché racconta una lunga stagione di trapasso degli attori italiani, alle prese con la popolarità nascente che regalava la televisione o la pubblicità, ma anche con la fervida stagione del teatro di regia e di ricerca, mentre ancora aveva un peso il teatrino di varietà, e si doveva imparare a fare i conti con la cinepresa e le telecamere. In fondo, la sua parabola d'attore, dalle comparsate del cinema fascista al televisivo *Buonasera con Mario Carotenuto* (1977) ricorda l'epopea degli scavalcamontagne della Commedia dell'arte: che dell'Arte d'arrangiarsi hanno fatto una professione, allora andando di piazza in piazza, mentre lui, l'uomo "nato con la camicia" del Novecento, spostandosi solo di media in media.

Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett, *a cura di Sergio Colomba, Bulzoni, Roma 1997, pp. 479, Lit 65.000.*

Beckett è uno degli autori più rappresentati in Italia, senza che si siano mai verificate delle flessioni nel gradimento delle sue opere: tempestivamente messo in scena a partire dagli anni cinquanta, poi ripreso da compagnie professioniste e amatoriali, dal teatro tradizionale a quello di ricerca, spesso letto come autore comico e quindi facilmente amato e conosciuto dal grande pubblico. A tanta attenzione sulle scene non corrisponde però un eguale interesse da parte del mondo accademico: in Italia infatti l'analisi critica dell'opera beckettiana è piuttosto discontinua, e anche il novantesimo della nascita dell'autore, festeggiato lo scorso anno, non ha visto accendersi il solito caleidoscopio di progetti, manifestazioni, convegni di solito destinati a queste celebrazioni. Questo volume si propone dunque di "coprire i buchi" di quest'attenzione discontinua con un'antologia di testi che renda conto della prolificità e dello sviluppo dell'analisi sull'opera beckettiana che si è invece verificata all'estero. Vengono così proposti saggi storici che hanno fissato le coordinate di lettura della drammaturgia di Beckett (Adorno, Jean-Jacques Mayoux, Stanley Gontarsky e Gianni Celati), contributi recenti sulle singole opere (di studiosi dell'importanza di Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld, Michael Worton, James Knowlson, Charles Lyons) e infine testimonianze dirette legate alla messinscena (di Roger Blin, Walter Asmus, Alan Schneider, Bernart Dort, Rick Cluchey). Un'ampia bibliografia divisa per temi conclude questo ponderoso e utile saggio.

pagina di
Alessandra Vindrola

Quadri rubati a Campoformio

di Lucetta Momigliano Levi

1797 Bonaparte a Verona, *catalogo della mostra, a cura di Gian Paolo Marchi e Paola Marini, Marsilio, Venezia 1997, pp. 386, Lit 80.000.*
A Parigi e ritorno. Codici e incunaboli della Biblioteca Capitolare requisiti dai Francesi nel 1797, *catalogo della mostra, Grafiche Fiorini, Verona 1997, pp. 149, s.i.p.*
600 fossili per Napoleone, *catalogo della mostra, a cura di Margherita Frigo e Lorenzo Sorbini, Cortella, Verona 1997, pp. 31, Lit 20.000.*

I cataloghi delle tre mostre dedicate alle vicende della città di Verona nei mesi delle campagne napoleoniche in Italia tra il 1796 e il 1797 trattano, tra gli altri, il tema delle requisizioni di "oggetti di scienza ed arte" sottratti alle istituzioni religiose, alle chiese e ai palazzi privati, con una particolare attenzione al personaggio che aveva, parecchi decenni prima, raccolto, riordinato e illustrato il patrimonio storico-artistico della città: il marchese Scipione Maffei. Proprio al grande letterato si deve una lucida premonizione, nel *Suggerimento per la perpetua preservazione, ed esaltazione della Repubblica di Venezia, atteso il presente stato dell'Italia e dell'Europa...* del 1737 (ma rimasto manoscritto per sessant'anni), dei progetti di spartizione tra Francia e Impero romano-germanico di alcuni stati italiani, tra i quali la Repubblica di Venezia.

Nello stesso tempo l'attività letteraria e scientifica del marchese Maffei – la *Verona illustrata* (1732), il *Museum Veronense* (1749), la scoperta nel 1712 dei codici più antichi della Biblioteca Capitolare, lo scritto *Della formazione dei fulmini* (1747) – oltre che costituire la fondamentale base di notizie per la Commissione per la ricerca di oggetti di scienza e d'arte a Verona, fu certamente importante per la formazione di quel patriziato colto che dovette assistere all'entrata di Bonaparte in città nel gennaio del 1797, con i suoi soldati "poveri e laceri".

I saggi e le schede del catalogo *1797 Bonaparte a Verona* offrono il quadro di una situazione complessa e contraddittoria e pongono alcuni interrogativi a chi legge. La popolazione si trovò a subire da un lato le violenze dei soldati francesi e dall'altro l'abbandono delle autorità veneziane, senza essere preparata o guidata agli ideali di libertà e di un governo repubblicano. L'aristocrazia e la borghesia della generazione che aveva raccolto l'eredità del pensiero di Scipione Maffei era divisa tra la tradizione e le novità di un moderato "razionalismo illuminista". Ippolito Pindemonte – che si era trovato nel 1788 a Parigi insieme a Vittorio Alfieri e a Luisa Stolberg contessa d'Albany e aveva potuto assistere alla presa della Bastiglia e all'apertura degli Stati Generali – ritornato a Verona fu silenzioso spettatore, di fronte al dramma del trattato di Campoformio, della spartizione di Verona tra austriaci e francesi dopo la pace di Lunéville, e delle requisizioni delle opere d'arte.

Sul versante della propaganda giacobina, il periodico "L'Amico degli uomini", uscito regolarmente tra il maggio e il novembre del 1797, cercò di trasmettere alla cittadinanza la consapevolezza della necessità dell'educazione degli adulti e dei bambini agli ideali delle libertà repubblicane.

Le immagini del catalogo rivelano, pur con qualche eccezione, la qualità non eccelsa della ritrattistica veronese di ambiente aristocratico e clericale e, soprattutto – come fa notare Sergio Marinelli –, l'assenza della figura di Bonaparte, se si esclude la piccola effigie nell'incisione, datata 1797, di Gaetano Zancon. Domina invece, nelle schede redatte da Giuseppe Pavanello, la sequenza delle incisioni rappresentanti il gruppo canoviano di Ercole e Lica, con la citazione della lettera del 5 maggio 1799 indirizzata da Canova al conte bassanese Tiberio Roberti per ringraziare dell'incarico per il progetto di un monumento celebrativo della vittoria del 5 aprile 1799 degli austrorussi a Magnano contro i francesi, e per consigliare di utilizzare l'Ercole in senso antifrancese, con Lica come allegoria della "licenziosa libertà".

Quando Napoleone arriverà in visita a Verona il 15 maggio del 1805, troverà ad accoglierlo il patriziato illuminato protagonista della vita culturale della città sin dagli anni ottanta del Settecento, ormai non più turbato dalla presenza di Bonaparte, in visita come un vero "sovrano" dell'antico regime.

Il paleontologo Giovanni Battista Gazola è tra i protagonisti del piccolo catalogo *600 fossili per Napoleone*, in cui Margherita Frigo e Lorenzo Sorbini ricostruiscono da un lato le vicende del collezionismo scientifico veronese della seconda metà del Settecento, che vede sulla scena personaggi dell'aristocrazia colta – da Scipione Maffei a Giovanni Girolamo Orti Manara –, e dall'altro il momento del trasporto al Museo di storia naturale di Parigi, dove tuttora si trova, della collezione dei fossili del giacimento di Bolca, raccolti e riordinati appunto nell'elegante e raffinato museo di Palazzo Gazola e nella residenza del marchese di Canossa.

Sullo sfondo delle confuse vicende del governo repubblicano, rilette attraverso lo sguardo delle alte gerarchie ecclesiastiche e del clero più vicino al popolo, è ancora il tema delle spoliazioni a condurci attraverso le pagine del catalogo dedicato "ai codici e agli incunaboli della Biblioteca Capitolare requisiti dai francesi nel 1797". Grazie alle scoperte e all'eredità di Scipione Maffei, ai lasciti di Francesco Bianchini e del canonico Francesco Muselli, nel 1781 l'istituzione era stata aperta al pubblico rinnovando ancora una volta l'intento maffeiano di tutela e pubblicizzazione del patrimonio storico-artistico della sua città. Ed è di questo patrimonio che i saggi del catalogo ricostruiscono puntualmente gli atti del sequestro e gli elenchi delle requisizioni e poi delle restituzioni nel 1816, all'inizio della Restaurazione.

dalla soddisfazione di bisogni contingenti, e quindi mutevoli. Lo scenografo procede per accumulo, e ciò permette la circolazione di un modello sempre più complesso e stratificato, ma sempre riconoscibile nonostante le diverse occasioni di applicazione. L'applicazione è causata o dalla necessità di reazione alla realtà del momento o dall'analogia con l'attualità o dalla nostalgica volontà di rievocazione storica.

Tutte queste motivazioni convivono eccezionalmente nella prima scena di *Ivanhoe*, melodramma in due atti di Gaetano Rossi per musica di Giovanni Pacini, in prima rappresentazione al teatro La Fenice di Venezia, scenografo Francesco Bagnara (1784-1866). È la stagione 1831-32, e inizia un decennio particolarmente felice per l'artista, formatosi con Giovanni Picutti a Vicenza quindi con Giuseppe Borsato a Venezia, e ora capace di esprimersi in piena autonomia. Conferma la sua maturità artistica la totale sintonia con il librettista Felice Romani e con le musiche belliniane, da *La straniera* a *I Capuleti e i Montecchi* a *Norma* a *Beatrice di Tenda*, interprete nel castello di Binasco la grande Giuditta Pasta (16 marzo 1833).

Nei suoi fogli di scena, conservati al Museo Correr di Venezia e ora studiati con intelligenza da Maria Ida Biggi, le architetture si confrontano con la luce delle trasparenti vetrate della sala nel castello di Rotherwood (*Ivanhoe*, I, 1), o gli alberi affiancano in altezza le torri cilindriche, gareggiando l'architettura con la natura (*Beatrice di Tenda*, I, 6). Ho scelto due delle più tradizionali ambientazioni, da secoli nelle dotazioni dei teatri italiani ed europei e con codificate interpretazioni, talune allora riproposte a stampa dalla rinnovata attenzione dell'editoria musicale. Eppure in entrambi i casi la particolare interpretazione della luce, il suo procedere ora evocativo, ora narrativo nello spazio sentimentalmente costruito rende le proposte di Bagnara nuove e coinvolgenti. Soprattutto quelle vetrate trasparenti ritroveremo imitate in più occasioni, a Venezia con Bertoja e altri, rincorse da Verdi sino al convincente allestimento di Giovanni Zuccarelli dell'*Otello* al romano teatro Costanzi nell'aprile del 1887, nell'occasione trasparenti il giardino di Desdemona.

Gli anni trenta dell'Ottocento sono per Bagnara ricchi di occasioni di lavoro, non solo per la Felice, ma anche per i teatri della Serenissima, da Brescia a Belluno, da Cittadella a Legnago. Solo nel 1839 egli porrà fine alla sua carriera di scenografo per dedicarsi alla cattedra di paesaggio presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia e all'attività di progettista di giardini all'inglese, ambito nel quale lo strumentale ritorno al medioevo si è originato per poi diventare moda, e come tale svilupparsi e diffondersi in campo storico e artistico.

Considerata la finalità documentaria di repertori importanti come questo, rivelatore per la scenografia del momento di passaggio dalla classificazione erudita alla rievocazione storica romantica, prima della classificazione filologica positivista, a quando il volume su Bagnara nel Veneto?

morgana
e tullio
pericoli

Morgana è la raccolta delle opere di Tullio Pericoli. Il secondo volume, dedicato ai viaggi letterari di Robert Louis Stevenson e Daniel Defoe, comprende quindici grandi disegni e l'introduzione di Roberto Tassi. Racchiuso in un contenitore (cm. 40 x 30 x 3,5), conta quaranta pagine (cm. 38 x 28) non legate e una tavola con il disegno di copertina.

È stampato in seicento copie: quattrocentottanta numerate con cifre romane, centoventi numerate con cifre arabe contengono un'acquaforte di Tullio Pericoli realizzata esclusivamente per il secondo numero di Morgana. L'alto valore della raccolta, l'edizione pregiata, la tiratura limitata offerta a condizioni vantaggiose, sono le caratteristiche di questa iniziativa amatoriale.

Per prenotazioni
e informazioni:
Dante Albieri Editore
Via Martelli, 16
28010 Miasino (No)
Tel. 0322/980359
Fax 0322/980800
E-mail:
dantealbieri@pn.itnet.it

Medioevo immaginario

di Marinella Pigozzi

MARIA IDA BIGGI, **Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice 1820-1839**, *Marsilio, Venezia 1996, pp. 240, 306 ill. a col. e b.-n., Lit 120.000.*

Sappiamo dell'attenzione per i fatti municipali e per le espressioni medievali nella vita culturale dell'Ottocento, teatro compreso. Il medioevo è sito dell'immaginario, luogo dell'oscurità e dell'avventura, della storia e della fiaba, altrove primigenio della memoria.

La ricorrente rivisitazione del medioevo agita nella scenografia non è mai simile a se stessa, muove

Lontani dal Partito

di Nicola Tranfaglia

NELLO AJELLO, **Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991**, *Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 446, Lit 35.000.*

Quando, nel 1979, apparve il volume di Nello Ajello su *Intellettuali e PCI 1944-1958* (Laterza), anche i suoi critici più severi riconobbero che si trattava di un contributo importante alla storia tormentata, ma significativa, del rapporto tra il maggior partito comunista europeo e quelli che venivano definiti, a torto o a ragione, nell'accezione consolidata del termine, intellettuali: vale a dire persone, scienziati o umanisti che fossero, che facevano del proprio lavoro culturale il tratto distintivo della propria personalità complessiva.

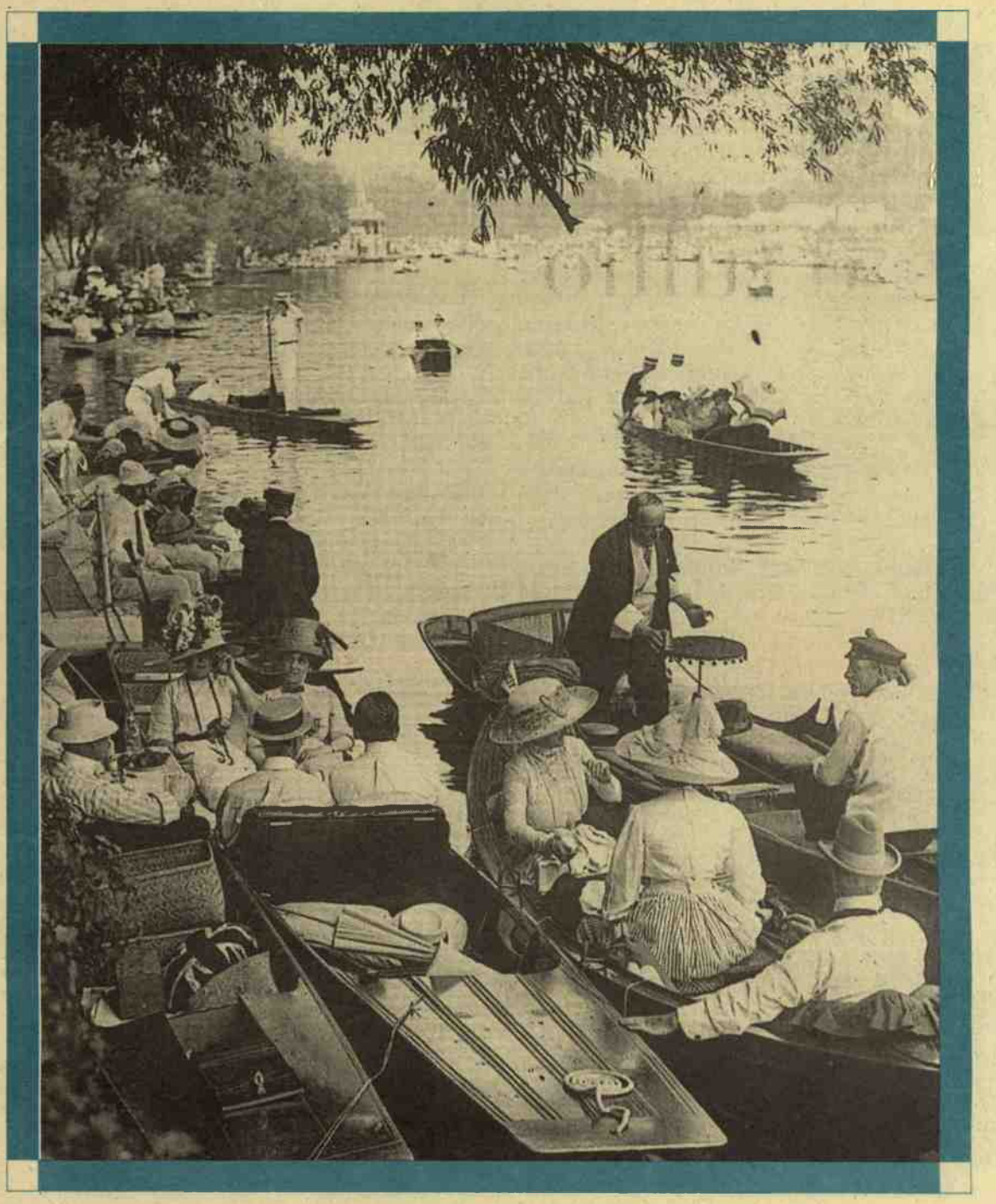
Con il volume appena uscito, l'autore affronta un compito assai più arduo, prolungando la sua narrazione, sempre limpida e piacevole, ricca di osservazioni intelligenti, al crollo dell'impero sovietico e alla fine dell'esperimento comunista come espressione di un'alternativa generale al sistema produttivo capitalistico del nostro secolo.

Nel primo volume Ajello aveva raccontato essenzialmente le vicende dell'intellettuale "organico" al partito, mettendone in luce i problemi sino al distacco che per molti era maturato con il rapporto di Chruscëv al XX congresso del Pcus e con la rivoluzione ungherese dell'ottobre 1956. Ora affronta un periodo assai più difficile da definire e non è un caso che il titolo del volume parli genericamente di un "lungo addio", durato più di trent'anni e coinciso con lo scioglimento del Pci e la nascita del Pds.

Riallacciandosi al discorso fatto quasi vent'anni fa, Ajello mette in luce due elementi di grande importanza. Il primo è la singolare divisione di compiti che si stabilì in Italia fin dagli anni cinquanta tra gli intellettuali comunisti e quelli cattolici e moderati: i primi ebbero una chiara funzione egemonica nell'alta cultura italiana, ossia in quella di élite; i secondi si dedicarono, con successo, alla cultura di massa presente nel settore radiotelevisivo come in quello giornalistico. Con un'evidente contraddizione, giacché sarebbe stato naturale che fossero i comunisti a occuparsi della cultura di massa, e i moderati di quella di élite.

Ma, se questo avvenne, fu sia per il controllo da parte della Dc e poi dei socialisti della cultura di massa, restando il Pci all'opposizione, sia per l'atteggiamento elitario che contraddistingueva gli intellettuali comunisti, a sua volta in gran parte espressione dello storicismo idealistico che aveva fatto capo a Benedetto Croce.

Un altro aspetto che emerge con chiarezza dalla cronaca assai precisa che viene tratteggiata è la non coincidenza, negli intellettuali vicini ai comunisti, tra ideologia e fede politica. Una parte rilevante di intellettuali si pose, nel trentennio preso in esame, dalla parte del Partito comunista non perché nutriva una fede marxista o comunista bensì perché vedeva nei comunisti l'opposizione al blocco di potere prima democristiano, poi democristiano-socialista che governava il paese secondo regole e direzioni per nulla condivisibili sul piano politico come su quello culturale ed economico-sociale. Ajello riporta, a dimostrazione di ciò, una recente testimonianza di Tullio De Mauro, ma chi scrive potrebbe confermare la cosa, e molti altri non avrebbero difficoltà a rendere un'analoga testimonianza.



Negli anni sessanta, sia pure lentamente, un mutamento s'incomincia a intravedere. Da una parte, dopo la scomparsa di Togliatti, sia pure con una lentezza esasperante che finirà per segnarne l'inarrestabile declino negli anni ottanta, il Partito comunista inizia ad allontanarsi dallo stalinismo e ad aprirsi a un rapporto meno dogmatico con le altre culture e con il mondo intellettuale. Dall'altra, ha inizio un processo di specializzazione e di frammentazione degli intellettuali, che si trasformano in un interlocutore diverso, e per molti aspetti meno importante, delle maggiori forze politiche.

Ajello osserva, a ragione, che nessun'altra forza, anche tra quelle nate a sinistra del Pci negli ultimi trent'anni, riesce a rompere il rapporto privilegiato tra la maggiore forza della sinistra e la maggioranza degli intellettuali: non ci riescono i socialisti, se non per un momento assai breve, prima dell'involuzione politica del partito provocata dalla direzione di Craxi, né i gruppi extraparlamentari, che pure mostrano una qualche attenzione, negli anni settanta, all'elaborazione storica e filosofica, ma anche scientifica, delle più giovani generazioni di studiosi.

Negli ultimi anni, i rapporti tra il Pci, e poi tra il suo erede Pds, e gli intellettuali sono comunque più difficili e tormentati: senza parlare dei tanti ex comunisti che si sono orientati nettamente a destra, si può dire che i legami tra la forza politica ancora egemone della sinistra e la maggioranza degli intellettuali sono assai meno stretti di una volta.

Ciò dipende, a mio avviso, dal fatto che la crisi della repubblica non si è ancora conclusa e viviamo tutti una difficile transizione non solo politica, ma anche culturale. Ma, se non sbaglio, altri due fattori influiscono a determinare questa situazione. I partiti politici, nella loro attuale configurazione, non sentono il bisogno di continuare a essere, come erano stati in passato, centri di elaborazione intellettuale e privilegiano in maniera esclusiva la tattica rispetto alla strategia. Da parte loro, gli intellettuali, incapaci di governare e di dominare la complessità, si sono tuffati nella specializzazione, e questo fatalmente li allontana, se non dall'impegno civile (il che comunque accade sovente), almeno dalla partecipazione attiva alla lotta politica.

schede

LYSANDER SPOONER, **La Costituzione senza autorità. No Treason No. 6**, *a cura di Valeria Ottonelli, postfaz. di Flavio Baroncelli, il melangolo, Genova 1997, ed. orig. 1870, pp. 148, Lit 20.000.*

Che l'atto di ingresso in società tramite contratto sia una *fictio* giuridica, un *als ob*, ce lo ha fatto capire il ginevrino e ce lo ha ripetuto Rawls. Invece la critica di Spooner alla costituzione americana del 1787 (lodevolmente riportata in appendice) discende tutta da un presupposto "realistico": secondo Spooner un contratto, per essere valido, deve essere stipulato da persone fisiche in rapporto tra loro, messo per iscritto, firmato dalle parti. Senza questa procedura un contratto non ha alcuna autorità e non produce alcun obbligo. Tra le diverse correnti del pensiero anarchico americano, la critica di Spooner è sicuramente affascinante nella sua coerenza e disarmante nella sua ingenuità: nel leggerlo non si può non convenire con le osservazioni del suo autore, che interpretava la costituzione americana come se "il significato di ciò che leggeva fosse quello che appariva immediatamente all'intelletto". In realtà, commentava Spooner in un altro dei *No Treason*, molti governanti ritengono la costituzione come null'altro che una raccolta di belle frasi che nessuno intende davvero realizzare. La questione del consenso che tanto intrigava Spooner rimane comunque centrale anche per la filosofia politica contemporanea: perché le leggi dello stato devono obbligare noi e soprattutto perché dovrebbero obbligare i posteri? Al massimo ci si può augurare, nel piantare un albero come nello scrivere una costituzione, che i discendenti possano usufruire felicemente dei suoi frutti, ma la decisione di ereditare l'uno e l'altra è riservato a loro e solo a loro.

Francesca Rigotti

"Vis-à-vis. Quaderni per l'autonomia di classe", *nuova serie, n. 5, 1997, Erre emme, Roma, pp. 304, Lit 24.000.*

"Vis-à-vis", rivista relativamente giovane – il primo numero è del 1993 –, ha ormai conquistato un suo spazio nell'ambito della riflessione sociale e politica, in particolare nell'area dell'autonomia di classe, ovvero dell'autorganizzazione e dell'autogestione antagonistica. Il titolo allude al conflitto tra lavoro e capitale, senza però appiattimenti su presunte centralità pratiche e conoscitive di raggruppamenti sociali esclusivi quali l'operaio di fabbrica, il lavoratore immateriale, l'intellettualità di massa, il movimento ecologista, le comunità indigene, il terzo settore, ma anche senza indifferenzialismi, cioè intendendo la classe antagonistica al capitale nella sua complessità, composta di segmenti con tempi e forme di lotta diversificati, collegata al lavoro di produzione di merci e di riproduzione della forza-lavoro a livello mondiale. Il senso del ruolo della classe operaia è dato solo in quanto la contraddizione capitale-lavoro rimane il perno della realtà attuale. Il collettivo redazionale oltre all'analisi e alla diffusione della conoscenza dei singoli movimenti antagonistici al capitale si propone di contribuire all'individuazione dei percorsi costitutivi di ricomposizione autonoma e comunista, non statolatrica e libertaria, della classe. Il problema della soggettività del lavoratore collettivo universale è al centro di tutti gli scritti, sia di quelli più teorici come *L'economia e l'umanità* di De Angelis, *L'indigeno che è in noi. La terra cui apparteniamo* di Dalla Costa, *Dopo il decennio rosso* di Melotti, sia di quelli più direttamente di inchiesta: sul Chiapas, sulle lotte alla General Motors e nel settore high-tech, con scritti di Holloway, Barreda, Cecena, Barchiesi, Witheford, nonché nell'ampia sezione dedicata alle immagini cinematografiche. Il ricco e articolato materiale proposto si allarga alla memoria critica forse più specifica di "Vis-à-vis", cioè all'analisi del '77, inserita nei grandi movimenti internazionali degli anni sessanta e settanta. La rivista in questo numero continua la traduzione e la pubblicazione di scritti di Maximilien Rubel e di *Reading Capital Politically* di Harry Cleaver, libro fondamentale per la specificità dell'interpretazione de *Il Capitale* di Marx e mai uscito in stampa in Italia.

Piero Onesti

La letteratura mediolatina

di Walter Meliga

Dopo il medioevo volgare, il cui successo editoriale è sempre grande, sembra ora giunta l'ora anche del medioevo latino. Partire dal primo per parlare del secondo non è un errore di prospettiva: il latino, lingua di cultura dell'Occidente medievale, è il veicolo di un'imponente produzione testuale, documentaria e letteraria – non più latina, ma mediolatina per caratteri propri, anche quando riprende aspetti e temi della classicità – profondamente integrata alla vita e alla società del tempo. Il confronto, ineliminabile, con le lingue volgari produsse come risultato un fondamentale bilinguismo, attivo nella coscienza di ogni persona colta, con compresenza delle tradizioni veicolate dalle due lingue e conseguente lavoro difficile e travagliato per molti scrittori.

Roma, il suo impero e la sua cultura furono il sogno costante dei medievali, intellettuali o politici che fossero, fra *renovatio imperii* e *translatio studi*. E però la letteratura mediolatina non è la semplice continuazione della letteratura romana: essa è qualcosa di diverso e soprattutto di molto più ampio. Ma se è ormai in giudicato il riconoscimento della sua autonomia e originalità, tanto nell'ambito linguistico (contro il pregiudizio umanistico di un latino decadente e scorretto) quanto in quello letterario (contro l'altro pregiudizio, romantico, di una produzione solo di scuola), è invece nella dilatazione dei limiti cronologici – all'incirca dal VI al XVI secolo – e geografici – l'Europa intera, in quanto progressivamente assimilata alla cultura latino-cristiana – che stanno le maggiori difficoltà per una sistemazione storico-critica in grado di assicurarle un'adeguata circolazione culturale.

Mi sembra tuttavia che oggi il momento sia propizio e che siamo preparati per affrontarlo. La traduzione del grande libro di Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino* (La Nuova Italia, 1992; cfr. "L'Indice", 1993, n. 2), arrivata dopo molti anni dall'edizione originale, può essere presa come un punto di svolta. E Curtius, che fonda la sua interpretazione della coscienza letteraria europea sulla sopravvivenza, attraverso e oltre il medioevo, di un complesso di temi e di stili dell'antichità, rappresenta anche un formidabile *companion* alla latinità medievale. Troviamo testi mediolatini in molte collane, anche economiche, con una larga (pur se fatalmente un po' casuale) varietà di generi – poesia religiosa e profana, filosofia, storia, agiografia, mistica – e di epoche, talora con testi preziosi e difficilmente accessibili anche ai più informati. Le edizioni sono spesso ben introdotte e commentate (anche questo segno di crescita editoriale), e quasi sempre accompagnate dal testo a fronte; edizioni dunque per un pubblico "nuovo", tutto da coltivare.

Due iniziative editoriali sono però particolarmente rimarchevoli, l'una sul versante dell'interpretazione, l'altra su quello dell'edizione dei testi. Mi riferisco nel primo caso allo *Spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino* di Salerno (cfr. "L'Indice", 1993, n. 8), ormai giunto quasi alla conclusione. L'opera, ambiziosa per le dimensioni e per l'impostazione, è però destinata a un pubblico più ampio di quello degli specialisti; soprattutto, venendo dopo opere analoghe dedicate alle letterature greca e romana, colloca quella mediolatina in un'ideale sequenza ritspetto alle classiche (e in precedenza a un'imminente *Spazio letterario* dedicato al medioevo volgare) che è già un'affermazione di valore. La linea interpretativa privilegia lo studio delle correnti e dei generi su quella degli autori e dei secoli; il quadro della tradizione risulta definito da un insieme di strutture mentali e materiali ben individuate. E in fondo la linea del Curtius analista di sistemi, di storia "lunga": nei volumi usciti sono così esaminate le coordinate culturali di partenza e di contorno, i generi letterari e le altre "modalità" di scrittura, la tecnologia, la pratica (alterna nella dicotomia scritto-orale), i mezzi e i contesti (monasteri, corti, università) della diffusione e della trasmissione, infine le sopravvivenze nella modernità.

Come osservano i direttori nella presentazione, l'ampiezza della letteratura mediolatina è anche incertezza su di sé (che cosa è letteratura, nell'enorme complesso di testi tramandati) e assenza di un'area definita (che non si identifichi *tout court* con l'Europa intera) di diffusione. Difficoltà direi però salutari, che fanno saltare la concezione tutto sommato "nazionale" che sempre abbiamo delle letterature per farci arrivare a un'altra più tradizionale e culturale. Semmai, la difficoltà che rimane sarà quella del raccordo con la contemporanea produzione volgare, del confronto ineliminabile di cui parlavo prima e di cui sarà sempre difficile dare un resoconto adeguato (ricordiamo l'*Histoire littéraire de la France médiévale* di Paul Zumthor, con letteratura volgare e latina unite nell'esposizione).

L'altra iniziativa di interesse è la nascita di una casa editrice interamente dedicata al medioevo latino, la Sismel - Edizioni del Galluzzo di Firenze (tel.: 055-2048501; e-mail: sismel@cesitl.unifi.it), nata nell'ambiente della Fondazione Ezio Franceschini e della Società internazionale per lo studio del Medioevo latino. Accanto a collane di destinazione specialistica, una soprattutto, dal titolo "Per verba. Testi mediolatini con traduzione" (già iniziata con altro nome presso Giunti), si è aperta con l'intenzione di mettere a disposizione del pubblico opere "di grande interesse culturale e fascino letterario" (così nel primo risvolto di copertina) e sarà da verificare nel prosieguo, ma l'inizio è certo promettente.

Il primo numero uscito, l'*Epistola* di Dante a Cangrande della Scala, non è certo una novità anche per i non dantisti, ma cura del testo e commento sono notevoli, tenuto conto che una corretta interpretazione dell'*Epistola* è importante per quella della *Commedia*. Con il *Within piscator*, poemetto di Letaldo, monaco a Micy (sulla Loira) alla fine del X secolo, si è in tutt'altro ambiente, quello dei "secoli di ferro", dei disordini del Mille, ma anche dei monasteri e della tanta letteratura ospitata fra le loro mura. Il *Within* riprende il motivo (diffusissimo nella letteratura e nel folklore occidentali e nella Bibbia con la vicenda di Giona) dell'eroe alle prese con un mostro, lo stravolge sotto la categoria stilistica del comico, condendolo tuttavia in esametri di imitazione virgiliana e irlandese. Dunque un vero e proprio *divertissement*, ricercato e spiritoso, che avrà fatto la delizia dei coltissimi monaci di san Benedetto. Allo stesso ambiente e periodo risale probabilmente anche l'ultimo volume pubblicato, l'*Ecloga* di Teodulo, uno dei testi più letti nella scuola europea fino al Rinascimento. Teodulo, autore del tutto sconosciuto, è un visionario classicista che in una cornice pastorale fa disputare le due figure allegoriche di Alithia (la verità cristiana) e Pseustis (la menzogna pagana) su mitologia antica e storia della salvezza. La funzione è ovviamente apologetica ma non nasconde intenzioni anche didattiche e in definitiva celebrative.

Agiografia (*Vita beati Roberti* di Marbodo, vescovo di Rennes morto nel 1123) e storia (la *Chronica* di Vittore da Tunnuna, vescovo africano del VI secolo, è una interessante rarità) concludono per ora l'offerta. Un'ultima osservazione riguarda la veste dei volumi, che sono belli, molto ben stampati e con copertine eleganti (anche questo aspetto di una nuova impresa editoriale va debitamente segnalato: complimenti perciò al grafico e all'editore, e un esempio da seguire per gli altri).

I libri di cui si parla:

Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino, direttori: G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Salerno, Roma.
Vol. I (2 tomi): **La produzione del testo**, *1992 e 1993, pp. 668, 48 tavv. f.t. e 670, 48 tavv. f.t., Lit 140.000 (150.000) e 140.000 (150.000); vol. II:* **La circolazione del testo**, *1994, pp. 752, 48 tavv. f.t., Lit 140.000 (150.000); vol. III:* **La ricezione del testo**, *1995, pp. 704, 36 tavv. f.t., Lit 150.000 (160.000); vol. IV:* **L'attualizzazione del testo**, *1997, pp. 574, 32 tavv. f.t., Lit 150.000 (160.000).*

DANTE ALIGHIERI, **Epistola a Cangrande**, a cura di E. Cecchini, Giunti, Firenze 1995, pp. LII-51, Lit 35.000.

LETALDO DI MICY, **Within piscator**, a cura di F. Bertini, Giunti, Firenze 1995, pp. XXIV-77, Lit 35.000.

MARBODO DI RENNES, **Vita beati Roberti**, a cura di A. Degl'Innocenti, Giunti, Firenze 1995, pp. LXXVI-99, Lit 50.000.

VITTORE DA TUNNUNA, **Chronica. Chiesa e Impero nell'età di Giustiniano**, a cura di A. Placanica, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze 1997, pp. LXVI-146, Lit 60.000.

TEODULO, **Ecloga. Il canto della verità e della menzogna**, a cura di F. Mosetti Casaretto, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze 1997, pp. CXXVIII-69, Lit 50.000.

Selezione di letture di approfondimento:

Carmina Burana, a cura di P. Rossi, Bompiani, Milano 1989, 1995[5], pp. 329, Lit 15.000.

AUDRADO DI SENS, **Il fonte della vita**, a cura di F. Stella, Le Lettere, Firenze 1991, pp. 159, Lit 25.000.

PAOLO DIACONO, **Storia dei Longobardi**, a cura di L. Capo, Fondazione L. Valla - Mondadori, Milano 1992, 1995[3], pp. L+649, Lit 48.000.

RICCARDO DI SAN VITTORE, **I quattro gradi della violenta carità**, a cura di M. Sanson, Pratiche, Parma 1993, pp. 153, Lit 16.000.

Poesia latina medievale, a cura di G. Gardenal, Mondadori, Milano 1993, pp. 350, Lit 16.000.

EGINARDO, **Vita di Carlo Magno**, a cura di G. Carazzali, Bompiani, Milano 1993, 1995[2], pp. 128, Lit 13.000.

SEVERINO BOEZIO, **La consolazione della filosofia**, a cura di C. Moreschini, Utet, Torino 1994, pp. 365, s.i.p.

VENANZIO FORTUNATO, **Epitaphium Vilithutae (IV 26)**, a cura di P. Santorelli, Liguori, Napoli 1994, pp. 130, Lit 15.000.

Vita di Barbato, a cura di M. Montesano, Pratiche, Parma 1994, pp. 87, Lit 16.000.

LOTARIO DI SEGNI, **Il disprezzo del mondo**, a cura di R. D'Antiga, Pratiche, Parma 1994, pp. 201, Lit 20.000.

La Regola di san Benedetto e le regole dei Padri, a cura di S. Pricoco, Fondazione L. Valla - Mondadori, Milano 1995, pp. LXIV-401, Lit 48.000.

BONCOMPAGNO DA SIGNA, **Rota Veneris**, a cura di P. Garbini, Salerno, Roma 1996, pp. 101, Lit 12.000.

Regole e parole

di Francesca Rocci

PETER BURKE, **L'arte della conversazione**, *Il Mulino, Bologna 1997, trad. dall'inglese di Andrea Tuveri, pp. 163, Lit 18.000.*
VALENTINA D'URSO, **Le buone maniere**, *Il Mulino, Bologna 1997, pp. 122, Lit 12.000.*

Con il saggio di Peter Burke *L'arte della conversazione* e il manuale *Le buone maniere*, che trattano entrambi dei modi e delle ragioni che regolano la vita di società, la casa editrice Il Mulino dà un'abile risposta all'interesse per le regole "civili" vivo negli studiosi almeno quanto nel vasto pubblico.

Il testo più prestigioso dei due, *L'arte della conversazione*, è però deludente, specie per chi avesse letto *The art of conversation* (Polity Press, 1993), e si aspettasse ora di trovare un approfondimento delle prospettive di ricerca suggerite allora da Burke. Qui compare invece la traduzione di tre saggi presentati in quel volume dallo storico britannico, uno dei quali era anche stato già pubblicato in Italia dalla Laterza nel 1990 all'interno di *Lingua società e storia*. Vi si aggiungono due brevi inediti sulle parlate gergali. Burke non ha certo smarrito il suo acume, né l'abilità nell'attingere a campi differenti del sapere, per dare una lettura storica degli avvenimenti in cui hanno parte l'antropologia, la sociologia e il confronto fra le differenti realtà geografiche nel lungo periodo, ma i testi qui presentati hanno tutte le caratteristiche del saggio breve, che apre delle prospettive più che affrontare compiutamente un tema. In quella che è forse la parte più stimolante, si analizzano le regole della conversazione nei manuali di buone maniere composti dal Cinquecento alla fine del Settecento. Attraverso le sue rapide pennellate fra i secoli, l'autore mette in luce la stretta rela-

▶

zione fra i mutamenti nelle regole del dialogo e quelli generali del vivere civile, ipotizzando una prevalenza rinascimentale dei modelli italiani, soppiantati dagli ideali francesi del *Grand Siècle*, che a loro volta dovettero lasciare spazio all'affermazione della nuova società inglese del Settecento.

Altrettanto interessante risulta la parte conclusiva, anch'essa dedicata alle origini di quella che, secondo le stesse parole di Burke, "Norbert Elias chiama 'civilizzazione' e Michel Foucault 'disciplina'". In modo parallelo e opposto a quanto fatto per la conversazione, si tratta qui del silenzio, esaminando regole e significati del tacere, dall'educata riservatezza richiesta alle donne, all'ostilità che trapela da una risposta non data, dalla tacita partecipazione al dolore, fino all'esclusione dell'altro.

Più settoriali, anche se in qualche modo legate all'attualità per il lettore italiano, sono le pagine sullo sviluppo e l'affermazione della nostra lingua come elemento di coesione nazionale. Risultano infine un poco eccentrici rispetto all'argomento principale i due inediti, l'uno riservato alla storia sociale del gergo, lingua dei malavitosi come dei piccoli gruppi che vogliono affermare la loro identità, e l'altro allo specifico e vituperato gergo accademico, nella sua doppia veste di linguaggio tecnico e di fattore di isolamento intellettuale.

La traduzione di Andrea Tuveri è precisa anche se a tratti lievemente meccanica.

Al contrario, rappresenta una piacevole sorpresa il libricino di Valentina D'Urso inserito (con educato *understatement*?) nella collana dal titolo, che non potrebbe essere meno pretenzioso, di "Farsi un'idea". Non si tratta dell'ennesimo manualetto sul "si fa e non si fa", ma di un mini-saggio sui galatei, sulla loro evoluzione e, soprattutto, sulle differenti regole di comportamento, sul significato che hanno poi assunto e sul valore che ha conoscerle per decidere se rispettarle o meno. Il tono è chiaro e sintetico ma non didascalico. Si parte dalle antiche, e oggi ritenute non più necessarie, norme sull'igiene, fino a raggiungere le attualissime regole di "galateo ecologico". Completano il volumetto quattro pagine fitte dei consigli di lettura essenziali per "saperne di più".

Non manca qualche scivolone storico (come attribuire al cortigiano cinquecentesco la "dissimulazione" che sarebbe stata ricercata solo un secolo dopo); vi è pure qualche eccessiva semplificazione (si dice, ad esempio, che "urbano" e "civile" sono legati alla valenza positiva data alla vita in città, ma si dimentica di sottolineare il valore negativo che assunsero termini come "villano" e "cafone", legati alla società contadina), né sono assenti alcune fastidiose ripetizioni e qualche vezzo linguistico mutuato dalla parlata contemporanea, ma nel complesso il volume, pur così stringato, è intelligente, assai interessante e pure gradevole.

A Venetia si delibera et in Levante...

di Luisa Castellani

MARIA FUSARO, **Uva passa. Una guerra commerciale tra Venezia e l'Inghilterra (1540-1640)**, *Il Cardo, Venezia 1996, pp. 199, Lit 38.000.*

Nel settore orientale del Mediterraneo, fra i secoli XVI e XVII, si attua il trapasso dall'egemonia dei mercanti e dei navigatori italiani a quella dei mercanti nordici, fiamminghi e soprattutto inglesi. "Chiunque controlli il mare controlla il commercio, chiunque controlli il commercio nel mondo controlla le ricchezze del mondo e, di conseguenza, il mondo stesso"; il sillogismo di Sir Walter Raleigh, citato dall'autrice del libro, è paradigmatico del contenuto di questo saggio. La giovane studiosa prende infatti in analisi la contrazione degli scambi e del potere veneziani nel Mediterraneo dalla fine del Cinquecento e la parallela crescita dello spazio mercantile inglese.

Si tratta di processi conosciuti, ma curiosa e originale appare la prospettiva da cui sono osservati: il commercio di una derrata singola, l'uva passa, entrata prepotentemente nei gusti culinari di un ampio strato della popolazione inglese e prodotta in abbondanza nelle isole ioniche di Zante e Cefalonia. Se la crisi di Venezia e del suo commercio in età moderna ci è nota – si pensi agli studi di Frederic C. Lane o di Reinhold Muller –, la scelta attuata da Maria Fusaro di assumere la guerra dell'uva passa quale specchio del processo di decadenza dello Stato non è casuale, ma è la ripresa di un'opinione diffusa tra i veneziani di allora. Sono proprio i contemporanei, per esempio nelle parole del "savio alla mercantia" Domenico Valaresso, a identificare nel commercio dell'uva passa e nella presenza inglese nel Mediterraneo una delle cause, se non la principale, del declino della "marinarezza" veneziana.

Un secolo di "guerra dell'uva passa" è dunque usato dall'autrice per introdurre, descrivere e analizzare una situazione storica ben più ampia, in evoluzione. La capacità di Maria Fusaro di uscire dalle tecniche più strettamente microstoriche e di aprirsi alla storia generale rende il testo interessante per il tipo di metodo storico, da lei stessa definito "storia esemplare". L'analisi minuziosa di fonti eterogenee (dai registri dei dazi, ai diari di viaggio di mercanti inglesi, ai rapporti inviati a Venezia dalle comunità greche), il ricorso a tabelle statistico-quantitative, la ricostruzione puntuale dell'economia isolana fanno parte di un bagaglio tipico della microstoria. Tuttavia, diversamente da tale approccio storiografico, qui sono continue le intersezioni di particolare e generale, continui i rimandi alle grandi linee della storia. La scomunica papale di Elisabetta I è l'occasione che apre ai mercanti inglesi le vie del Levante turco e dunque del settore orientale del Mediterraneo. Da allora, i traffici della preziosa uva passa sfuggono dalle mani dei veneziani che ne avevano avuto pressoché il monopolio fino alla metà del Cinquecento. La volontà inglese di approvvigionarsi direttamente nelle isole per evitare l'intermediazione veneziana viene combattuta da Venezia con severe e ripetute imposizioni daziarie. Nonostante gli approcci diplomatici tentati più volte dalla corona d'Inghilterra, i rapporti finiscono per deteriorarsi fin dagli anni sessanta del secolo XVI. Ne scaturisce una guerra commerciale aspra, a causa del costante e fallimentare tentativo veneziano di ripristinare il proprio ruolo economico e di contenere il commercio e, soprattutto, il contrabbando inglesi.

Così, attraverso l'esempio di un'intensa concorrenza commerciale, l'autrice propone un nuovo modello di lettura della decadenza di uno Stato, volgendosi non solo all'analisi delle normative giuridiche emanate dalle magistrature veneziane e ai sotterfugi adottati nelle isole per eluderle sistematicamente, ma prendendo anche in considerazione aspetti meno usuali. Risulta interessante, per esempio, una sezione dedicata all'abusivismo edilizio in Zante e Cefalonia. La costruzione irregolare e incontrollata di case e magazzini lungo il litorale è acutamente interpretata come espediente per facilitare l'imbarco illegale dell'uva passa sulle navi inglesi. Altrettanto interessante è la descrizione del particolare sistema di credito in vigore nelle isole che determinava forti rapporti di dipendenza personale dei contadini dai maggiorenti locali, erogatori dei prestiti.

Non manca neppure il riscontro sul piano locale di uno dei maggiori problemi economici dell'area mediterranea alla fine del Cinquecento, la scarsità di frumento. La monocoltura viticola che caratterizza l'economia agraria delle isole causa enormi difficoltà di approvvigionamento granario. Se poi riflettiamo sul fatto che il frumento costituiva una parte non indifferente del salario delle guarnigioni isolane, ne risulta che a pagarne le conseguenze era anche il sistema difensivo delle isole, e che si vanificava ogni tentativo di controllo sul contrabbando.

Il quadro che emerge dalla lettura del libro è la totale inadeguatezza del sistema di controllo daziario e militare di Venezia, l'ottusità della principale magistratura dei Cinque Savi (preposta alle questioni mercantili), l'inutilità della lunga serie di provvedimenti che "a Venetia si delibera et in Levante bisogna essequire", la debolezza degli organi esecutivi sulle isole, l'incapacità da parte veneziana di sfruttare a proprio vantaggio i lati deboli del commercio inglese. Ma di là dalle impressioni, sono i dati a confermare l'ineluttabilità di un processo di decadenza che appare immediatamente chiaro per Venezia, ma che finisce per trascinare nel crollo anche le isole del Dominio.

Nella prima metà del Seicento gli inglesi ormai convogliano sulle loro navi quasi tutta la produzione di uva passa di Zante e Cefalonia. Ma a poco servono gli enormi introiti apportati ai produttori locali dal commercio e dal contrabbando se sono usati per l'acquisto di beni di prima necessità o reinvestiti in nuovi impianti viticoli. Le manipolazioni dei prezzi da parte dei mercanti stranieri, gli abusi di alcuni grandi produttori isolani a danno dei piccoli, l'assenza di un'economia di scambio sulle isole gettano in grave crisi gli strati più bassi della popolazione locale. A ciò si aggiunga il progetto lungamente pensato dalla Levant Company, e poi attuato dal principio del secolo XVII, di investire in impianti viticoli per la produzione di uva passa in Morea, allora sotto il dominio turco, al fine di evitare ogni forma di malversazione veneziana. La decisione delle magistrature veneziane (1642) di provvedere al riordino della fiscalità nelle isole giungeva troppo tardi: i mercati di Zante e Cefalonia erano ormai abbandonati.

Carlo Magno senza piramide

di Stefania Pico

GIUSEPPE ALBERTONI, **L'Italia carolingia**, *La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, pp. 178, Lit 28.000.*

A prima vista, l'età carolingia si presta alla definizione di "età dell'ordine", sia perché il vasto disegno politico-amministrativo attribuito a Carlo Magno richiama alla mente un'immagine di organizzazione e di progettualità, sia perché la maggioranza dei documenti sopravvissuti sono di carattere pubblico e parlano di leggi, di disposizioni, di decreti. Su una simile impressione, tanto superficiale quanto tranquillizzante, una mediocre pubblicistica divulgativa e, aspetto assai più grave, una parte consistente della manualistica scolastica hanno finito per costruire una sorta di vulgata *fondata su cliché concettuali e terminologici: basti pensare al significato oscurantista che viene comunemente attribuito al "feudalesimo" o alla fortuna incontrata da disgraziatissime banalizzazioni quali la "piramide feudale".*

Attraverso un linguaggio rigoroso ma spiegato con semplicità e chiarezza, Albertoni si lascia alle spalle i luoghi comuni e accompagna il lettore in un'analisi dettagliata dello sviluppo e del destino degli strumenti istituzionali su cui si resse l'impero fondato da Carlo, come la concezione territoriale delle strutture pubbliche, la signoria, l'immunità, la curtis. *Ne emerge il quadro controverso e affascinante di una costruzione organizzativa che, pur essendo intrinsecamente ingestibile, incise in profondità sull'assetto di buona parte d'Europa. Valore e debolezze di tale costruzione si rivelano con particolare evidenza se applicati a uno degli scacchieri più poliedrici e ambigui dell'Occidente medievale: l'Italia, scenario di difficile convivenza tra un elevatissimo numero di poteri rispetto ai quali i Franchi si connotarono come un'ulteriore, imponente variabile. Il graduale innesto di questa variabile, del suo potenziale innovativo e dei suoi limiti sulle preesistenti e persistenti strutture dell'Italia longobarda produsse un risultato affatto originale, non più longobardo e non propriamente carolingio, la cui evoluzione è alla base dei complicati eventi che caratterizzarono la storia del nostro paese nei secoli successivi.*

L'ultima parte del volume, dedicata alle svariate "reinvenzioni" dell'età carolingia, e soprattutto della figura di Carlo Magno, che si succedettero dal secolo IX al Risorgimento, merita una menzione particolare. Nel far notare, con molto equilibrio, quanto sia incongruo trasformare un personaggio storico in un mito o in uno strumento di propaganda per idee e situazioni che nulla ebbero a che fare con esso, l'autore offre uno spunto di riflessione di portata universale. La storia non deve essere una palestra per facili entusiasmi o per slogan: al contrario, ciò che questa disciplina può offrire a chi la studia è proprio il senso critico, la percezione della complessità di qualunque situazione reale. Perché, se può essere vero che "Dio è nei particolari", è indubbio che la realtà degli eventi, storici o quotidiani, sta tutta nelle complicazioni.

Novità Giuffrè

LA GIURISPRUDENZA DELLA CORTE COSTITUZIONALE SULLA SICUREZZA SOCIALE (1990-1996)
a cura di
GIOVANNI AMOROSO
RAFFAELE FOGLIA
LUCIA TRUIA
p. 1248, L. 150.000

IL NUOVO PROCESSO TRIBUTARIO
TINDARI BAGLIONE
SERGIO MENCHINI
MARCO MICCINESI
p. XV-680, L. 90.000

MERCATI E RAPPORTI DI LAVORO
a cura di
MARCO BIAGI
p. IX-408, L. 50.000

LA LEGGE INDIVIDUALE
GAETANO CALABRO'
p. XIII-170, L. 22.000

ELESSIRILE DIRITTO
JEAN CARBONNIER
p. XLVIII-404, L. 46.000

CODICE PENALE E NORME COMPLEMENTARI
GIOVANNI CONSO
GUSTAVO BARBALINARDO
Decima edizione aggiornata al 1° novembre 1997
p. XV-1790, L. 42.000

RICAMERALE: ATTO PRIMO
FAUSTO CUOCOLO
p. VII-188, L. 26.000

GOVERNO DELLA GIUSTIZIA E AUTOGOVERNO DEI GIUDICI
Atti del XXIII Congresso Nazionale Ass. Naz. Magistrati
Taormina, 25-28 gennaio 1996
p. XIV-514, L. 65.000

IL "PROGRESSO DELLA RICCHEZZA"
TERENZIO MACCABELLI
p. IX-292, L. 36.000

LA DIFESA DEL CONSUMATORE DALLE CLAUSOLE VESSATORIE
ADRIANO MANESCHI
p. XII-136, L. 20.000

DISCORSO SUL FEDERALISMO
EMILIO RAFFAELE PAPA
p. VI-130, L. 18.000

DALL'ILLIRICO ROMANO ALLA JUGOSLAVIA MODERNA
GIOVANNI SANTINI
p. VI-126, L. 18.000

VERSO UNO SPAZIO GIUDIZIARIO EUROPEO
p. IX-128, L. 20.000

GIUFFRÈ EDITORE
Via Busto Arsizio, 40
20151 MILANO
MILANO AG

La stella della redenzione

di Giovanni Filoramo

JAKOB TAUBES, **Escatologia occidentale**, *a cura di Elettra Similli, prefaz. di Michele Ranchetti, Garzanti, Milano 1997, ed. orig. 1991, trad. dal tedesco di Giusi Valent, pp. 304, Lit 45.000.*
JAKOB TAUBES, **La teologia politica di San Paolo**, *Adelphi, Milano 1997, ed. orig. 1987, trad. dal tedesco di Petra Dal Santo, pp. 240, Lit 48.000*

Finalmente anche il lettore italiano può avere accesso all'opera di uno dei pensatori più singolari e suggestivi del nostro secolo. Se si eccettua, infatti, un'antologia di scritti concernenti il rapporto con Carl Schmitt (*In divergente accordo. Scritti su Carl Schmitt*, Quodlibet, 1996), nulla della dispersa produzione di Taubes (i cui saggi più significativi sono stati raccolti in *Vom Kult zur Kultur* nel 1996), era a tutt'oggi tradotto in italiano. Nato nel 1923, la nomina del padre a Gran rabbino permette, nel 1936, il trasferimento a Zurigo della famiglia, che in questo modo sfuggirà allo sterminio, di cui rimasero invece vittime molti parenti. Diventato anch'egli rabbino nel 1943, il giovane Taubes studia filosofia e storia a Basilea e Zurigo. *Escatologia occidentale*, la sua tesi di dottorato, pubblicata nel 1947, dà inizio a una brillante carriera accademica, dapprima, per due anni, a Gerusalemme con Gershom Scholem, suo riconosciuto maestro, poi negli Stati Uniti e, infine, a Berlino.

Pensatore che sfugge a ogni rigida catalogazione, filosofo teologo esegeta, dominato da un modo di vivere irrequieto e mai sazio, "al confine fra ebraico e cristiano, là dove fa caldo e non si può fare a meno di scottarsi", per unanime testimonianza di coloro che hanno avuto la ventura di conoscerlo egli dava il meglio di sé nel dialogo, nel confronto polemico, nello sviscerare passionalmente temi e problemi in modo folgorante, con virtuosismi associativi e simbolici che tradiscono la frequentazione degli aforismi di Nietzsche e la passione per la citazione graffiante di Benjamin.

Ci si stupirà meno, di conseguenza, del fatto che il lavoro del 1947 sia rimasto il primo e ultimo suo libro. Come molti altri suoi interventi, infatti, anche *La teologia politica di San Paolo* è, in realtà, la trascrizione di un seminario che egli tenne, pochi mesi prima della morte, dal 23 al 27 febbraio 1987, alla Forschungsstätte della Evangelische Studiengemeinschaft di Heidelberg. Jan Assmann, egittologo a Heidelberg e con la moglie Aleida curatore dell'edizione tedesca, ebbe una volta a descrivermi la straordinaria, allucinata atmosfera che, per quattro giorni, di fronte a quell'uomo che si sapeva, e tutti sapevano, in fin di vita, si era creata tra i partecipanti, testimoni di una straordinaria resa dei conti di Taubes con la propria inquietudine intellettuale.

"Il tempo incalza": la frase iniziale del seminario può essere assunta a cifra della stessa produzione di Taubes, dominata e iscritta, come l'*Escatologia occidentale* insegna, nel problema escatologico. In certo senso, quest'opera e il suo eroe, come un avatar intellettuale dell'ebreo errante, incarnano uno dei paradigmi (e dei paradossi) della tarda modernità: appunto, l'attesa. Caduto il mito di una conoscenza che si trasforma in una logica di possesso, se non di distruzione, dell'altro e degli altri; al posto della tragedia dell'attesa, ma anche a differenza dell'attesa tipica di certi pensatori cattolici come von Balthasar (la cui *Apokalypse der deutschen Seele* del 1937, come ricorda giustamente Ranchetti nella sua illuminante introduzione, insieme all'escatologismo del teologo protestante Paul Althaus, è una delle "fonti" fondamentali del lavoro di Taubes), che si radica comunque nella fede parusiaca che il Messia è *già* venuto, l'attesa di Taubes, iscritta nella logica del messianismo ebraico, è l'*errance* allo stato puro, senza agganci nel tempo. Dunque, senza fissa dimora che non sia quella di un intelletto vigile fino all'estenuazione della crisi psichiatrica. Unico punto di riferimento: "la stella della redenzione", l'*eschaton* come "essenza" della storia, punto terminale e, nel contempo, iniziale, liminalità e cartina di tornasole in virtù della quale "la storia oltrepassa il proprio limite e diviene visibile a se stessa".

Dunque, l'attesa della fine, una fine che è, insieme, apocalisse – cioè disvelamento del mistero della storia –, sospensione del tempo e, dunque, della morte, arrivo del Messia e compimento della storia. L'affresco escatologico che Taubes disegna nel suo libro se ha certi aspetti datati, continua a colpire per il suo pathos profetico, per la profondità di certe intuizioni, ma soprattutto per l'anelito religioso che anima questo audace profilo, in cui gnosi e apocalittica si mescolano fino a confondersi. Il mondo, in quanto storia, è chiuso tra l'*Einst*, l'Allora, dell'inizio e della fine, della creazione e della redenzione: non progresso rettilineo, dunque, ma alfa e omega che si richiamano reciprocamente.

Fin da quest'opera giovanile, politica ed escatologia si rivelano strettamente collegate: quando verrà il regno di Dio su questa terra, nella storia, svelandone il mistero e consumandone il tempo? È su questo sfondo, come lo stesso Taubes ha ricordato, che si costruisce l'incontro con Schmitt, anch'egli apocalittico, ma dall'alto, a partire dai poteri costituiti, e non dal basso, a partire dalla forza della sovversione, per un'apocalittica della rivoluzione. Per questo Paolo è rimasto, per l'ebreo Taubes, un punto di riferimento costante. Nel seminario di Heidelberg, una sorta di testamento spirituale, Taubes rilegge la posizione di Paolo, fariseo chiamato, al pari di Geremia, a gettare le fondamenta del nuovo Israele. Un problema politico domina il suo pensiero: contrapponendo alla divinità dei Cesari il nuovo regno del Messia creduto, egli scardina l'ordine esistente, ridefinendo i rapporti tra l'uomo e i suoi simili: non una chiesa pellegrinante, ma un regno dominante su di uno sfondo apocalittico e messianico. In questo modo, oltre a porsi come il vero fondatore del cristianesimo, Paolo si configura come colui che iscrive la salvezza del nuovo Israele nella salvezza di *pas Israel*, di tutto Israele: dunque, continuità, non rottura, verso la propria eredità ebraica. Proprio, d'altro canto, questo radicamento orizzontale spiegherebbe la particolare fortuna di Paolo nella tradizione occidentale, tema della seconda parte del seminario. Nietzsche e Freud: ecco, per Taubes, ciascuno a modo suo, i veri "seguaci" di Paolo, almeno, del Paolo riscoperto da Taubes.

Escatologia occidentale si concludeva riconoscendo la passività dell'uomo, agìto da Dio nel mistero della storia. Al termine di questa caccia terrena a una "rivelazione", che gli appare voce di Dio che lancia fiamme, "fuoco che rischiara la radura tra Dio e mondo", perseguita prima di tutto e soprattutto sotto forma di esegesi del testo sacro, Taubes all'uditorio di Heidelberg kafkianamente ricorda quello che gli appare il vicolo cieco di ogni processo autoredentivo consumato nel chiuso della propria stanza: "È dall'altra sponda che devono comunicarci che siamo liberi". In ogni caso, non esistono scorciatoie facili, nella visione profetica e apocalittica del pensatore tedesco: "La storia non è un apriori, è necessario aprirsi un varco, attraversarla", anche perché *il tempo incalza*.

Ecumenista, ma con l'imprimatur

Enciclopedia del Cristianesimo, a cura di Gianni Ambrosio, prefaz. di Carlo Maria Martini, De Agostini, Novara 1997, pp. 703, Lit 79.000.

Per espressa dichiarazione del curatore, Gianni Ambrosio, l'opera "si colloca all'interno della fede cattolica ed è mossa da un'indubbia istanza ecumenica", come testimonierebbe il fatto che le voci relative a Protestantesimo *e* Ortodossia *sono state affidate a due studiosi appartenenti a queste due confessioni. Come poi confermano, oltre all'irenica prefazione del cardinale Martini, anche le più impegnate (e indicative) introduzioni del presidente della Commissione episcopale italiana, cardinale Ruini, e del prefetto della Congregazione per la Dottrina della fede, cardinale Ratzinger, l'*Enciclopedia *ha tutti i crismi di ortodossia per il credente cattolico.*

*E per chi credente non è o, comunque, ricerca in uno strumento di questo tipo promosso da una casa come la De Agostini, anche una garanzia meno rutilante e più anodina di tipo scientifico? In una recensione apparsa su "Tuttolibri" il 30 novembre 1997, il priore di Bose Enzo Bianchi (tra l'altro, autorevole collaboratore dell'*Enciclopedia*: circolarità ermeneutica?), concludeva osservando che il "preziosissimo" strumento, oltre che, ovviamente, a credenti, era utile anche a non credenti: una distinzione capziosa, che tradisce il criterio in virtù del quale uno strumento scientifico è utile a tutti per la sua serietà scientifica, a prescindere dalle personali opzioni di chi vi collabora, o non lo è. Qualità che, come si è visto, è programmaticamente latitante nel nostro caso. Intanto: il lettore ha di fronte non un'enciclopedia del cristianesimo, ma, come ricordato da Ambrosio, della Chiesa cattolica, con alcune appendici ecumeniche; le differenze tra una storia del cristianesimo e della Chiesa o delle chiese cristiane, che pur ci sono e sono essenziali, sono qui tranquillamente ignorate.*

Quanto al metodo, succede quel che succede in genere in questi casi: quel che si afferma, come giudizio teologico, in una voce, viene smentito o corretto in un'altra voce scritta in una differente prospettiva teologica. Si veda, ad esempio, il giudizio sulla "Riforma": movimento originatosi localmente con Lutero nella voce Storia del cristianesimo *(cattolica), movimento fin dall'inizio di respiro europeo nella voce scritta da Ricca (che ha, da un punto di vista storico, ragione). Il taglio cattolico gioca poi brutti scherzi su punti decisivi. C'è una bella voce* Chiesa*: peccato che essa riguardi la Chiesa cattolico-romana, presentata come l'unica "vera" chiesa; o un'aggiornata voce* Missione*: peccato che si ignori in sostanza l'apporto decisivo delle chiese protestanti. Il lettore è avvertito: su tutti i punti – e sono molti – in cui l'opzione teologica è decisiva, quel che prevale è il punto di vista ufficiale. Ne consegue che le voci teologiche sono, mediamente, ben fatte; è, in generale, la prospettiva storica soggiacente a deludere. Così, nella presentazione dell'ebraismo antico si segue un quadro fortemente tradizionale; gli apocrifi, sia dell'Antico Testamento che del Nuovo, diventati, in questi ultimi decenni, un campo di ricerche sempre più importante, sono liquidati con qualche tradizionale noterella; manca una voce specifica* Antisemitismo*, e per quanto, nella voce* Ebraismo*, ci si sforzi di cogliere certi nodi storici, in realtà ci si limita a ripetere note tesi ufficiali. In altri termini, più che offrire un contributo conoscitivo, si conferma una posizione ufficiale.* (g.f.)

Wittgenstein e Freud

di Fabio Dei

JACQUES BOUVERESSE, **Filosofia, mitologia e pseudo-scienza. Wittgenstein lettore di Freud**, *Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1991, trad. dal francese di Anna Maria Rabbiosi, pp. XII-198, Lit 30.000*

"Fui molto colpito quando lessi Freud per la prima volta. È straordinario. Naturalmente il suo modo di pensare è spesso ambiguo, ma il suo fascino e il fascino dell'argomentazione son tanto grandi che è facile lasciarsene ingannare. Parla di continuo dei saldi pregiudizi che operano contro l'idea della psicoanalisi. Ma non dice mai quale enorme fascino tale idea ha per il pubblico, e per lui, Freud stesso. Potranno esservi saldi pregiudizi contro la scoperta di qualcosa di disgustoso, ma talora essa è infinitamente più allettante di quanto sia repellente". Così scriveva Wittgenstein, nel 1945, in una lettera all'amico e allievo Norman Malcolm. Questo giudizio sintetizza assai bene l'atteggiamento complesso e ambivalente del filosofo austriaco verso il suo concittadino creatore della psicoanalisi. Da un lato, Wittgenstein era tanto attratto da Freud da giungere a definirsi suo "discepolo" o "seguace"; lo riteneva "uno che aveva qualcosa da dire", un autore che valeva sempre la pena di leggere. Vedeva forse nella psicoanalisi qualche analogia (ma anche importanti differenze) con la propria stessa concezione della filosofia come "terapia", volta agli obiettivi dell'autocomprensione e della trasparenza semantica.

Dall'altro lato, tuttavia, i numerosi riferimenti a Freud che si trovano nei suoi scritti e nelle sue lezioni sono invariabilmente e duramente critici. Per meglio dire, Wittgenstein usa l'opera freudiana come una specie di serbatoio di errori filosofici, di esempi di un modo di pensare che ritiene sbagliato, pericoloso e dannoso. Questi errori dipendono in gran parte dall'epistemologia naturalistica che Freud sovrappone alle sue ingegnose interpretazioni dei fatti psichici. Nell'analisi dei sogni, ad esempio, Wittgenstein valorizza l'aspetto creativo del lavoro freudiano, che gli appare una "meravigliosa rappresentazione", fatta di "eccellenti similitudini". È però irritato dal linguaggio generalizzante e causale che Freud impiega, dal suo tentativo di ridurre a un' "essenza" (l'espressione del desiderio) la grande varietà di significati che i sogni possono avere per gli esseri umani; né può accettare la pretesa di giustificare le sue interpretazioni come verità oggettive e scientificamente comprovate. Per Wittgenstein, le "meravigliose rappresentazioni" di Freud stanno sul piano dell'estetica o della mitologia, più che su quello della scienza. Non sono in nessun senso "scoperte", o ipotesi che potrebbero esser verificate. Se siamo portati ad accettarle, non è perché si impongono con la forza dell'evidenza empirica – travolgendo così, come sosteneva Freud, i nostri pregiudizi sfavorevoli –: al contrario, è perché (come le opere d'arte) ci attraggono irresistibilmente, proponendoci connessioni di senso che sono in qualche modo già presenti dentro di noi.

Il rapporto con Freud è argomento prediletto di allievi ed esegeti di Wittgenstein, e la saggistica in proposito è piuttosto ampia, anche se un po' dispersiva. Il libro di Jacques Bouveresse che compare adesso in traduzione italiana ha il merito di affrontare il tema in modo sistematico e assai rigoroso, proponendosi come utilissimo strumento critico. La discussione è organizzata attorno alle principali difficoltà filosofiche che Wittgenstein imputa alla psicoanalisi: la personificazione dell'inconscio, le difficoltà di verifica empirica, il determinismo, la confusione tra ragioni e cause degli atti psichici, e così via. Bouveresse parte dall'analisi delle osservazioni di Wittgenstein (tratte, in gran parte, dai resoconti di lezioni e conversazioni del periodo di Cambridge), le "verifica" alla luce dei testi freudiani, le raffronta e le distingue dagli argomenti di critici della psicoanalisi provenienti da altre tradizioni filosofiche, quali Popper, Grunbaum, Ricoeur e Habermas.

L'atteggiamento verso Freud non è affatto liquidatorio. Bouveresse cerca anzi di rivalutarne la raffinatezza epistemologica, pur ponendosi nettamente dal punto di vista wittgensteiniano. In definitiva, egli rileva tra i due pensatori un'"autentica incompatibilità di umore o di temperamento filosofico": tanto speculativo e generalizzante è Freud, quanto Wittgenstein (l'"ultimo" Wittgenstein, naturalmente) è attento all'irriducibile varietà della vita umana e ai rischi dei postulati teorici (in particolare, delle teorie che postulano entità intermedie tra il linguaggio e il mondo). Tanto Freud è teso a "scoprire" qualcosa che sta nel "profondo" dell'animo, quanto Wittgenstein insiste sul fatto che in filosofia non v'è nulla di nascosto – come scrive Bouveresse, "che tutto dall'inizio è immediatamente accessibile alla superficie e che noi sappiamo già in qualche modo tutto ciò che abbiamo bisogno di sapere".

Chi già conosce i precedenti lavori di Bouveresse – probabilmente il maggior studioso di Wittgenstein in Francia – non troverà forse qui novità rilevanti. Mi sembra che l'autore abbia inteso questo libro soprattutto come un intervento provocatorio nel quadro del dibattito filosofico del suo paese. In particolare, egli polemizza con chi ha ritenuto (e non solo in Francia) che "fosse la filosofia ad aver bisogno della 'scienza' psicoanalitica, più che la psicoanalisi ad aver bisogno di un lavoro di chiarificazione filosofica". Il riferimento è naturalmente, in primo luogo, alle scuole lacaniane; né manca un diretto attacco allo stesso Lacan e alla sua concezione linguistica dell'inconscio, che per Bouveresse non risolve affatto le difficoltà epistemologiche del freudismo ortodosso, pur depurandolo dal suo più greve lessico meccanicistico. Wittgenstein e Lacan, egli osserva, sviluppano le idee di Freud in direzioni diametralmente opposte, nonostante entrambi affermino la centralità del linguaggio. Di fatto, l'attività "linguistica" che Lacan attribuisce all'inconscio non è compatibile con il "linguaggio" in senso wittgensteiniano, che è caratterizzato dalla pratica del "seguire le regole" e dalla possibilità di distinguere tra corretta e scorretta applicazione di una regola.

Filosofia e poesia

È uscito, con un certo ritardo, il primo numero dei "Quaderni di estetica e critica" (1996, n. 1), rivista diretta da Gianni Carchia, Alberto Gessani, Paola Marolda e Vittorio Stella ed edita da Bulzoni con il contributo del Dipartimento di filosofia dell'Università di Roma Tre. Il fine dell'iniziativa – informa una nota di presentazione – è quello di restituire all'estetica "il contatto con l'esperienza viva dell'operare artistico, con la produzione e la creazione delle forme, così storiche come naturali". Questo primo fascicolo reca il titolo *Filosofia e poesia* e raccoglie, tra gli altri, contributi sul *Wandrers Sturmlied* di Goethe (Gessani), sulla poesia in Hegel (Vizzardelli), sull'estetica di Bergson (Carchia) e sull'estetica di Rosario Assunto (Stella).

Il sé narrabile

di Cesare Pianciola

ADRIANA CAVARERO, **Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione**, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 190, Lit 22.000.

Il libro esplora il significato della narrazione biografica nella costituzione dell'identità personale, attraverso un percorso che mette in scena eroi greci (Edipo e Ulisse), donne straordinarie e comuni (alla periferia di Milano, Emilia si fa raccontare e scrivere dall'amica Amalia la sua storia, conservando gelosamente pagine che non si stanca di rileggere, mentre in una libreria di New York un'altra donna è attratta dall'unicità della forma del corpo e del volto nelle fotografie), amanti che si vogliono reciprocamente unici (con un'analisi delle diverse modulazioni, antiche e moderne, del mito di Orfeo), narratrici (da Sheherazade alle storie di Karen Blixen e alle riflessioni della Arendt sulla scrittrice danese).

Appoggiandosi al pensiero arendtiano Cavarero polemizza contro lo statuto astratto (in realtà maschilista) dell'Uomo della tradizione filosofica, sedotta dal miraggio della definizione universale, mentre l'esistente è "un chi, *sempre relazionale e contestuale". Il* chi *è un'"identità personale unica e irripetibile", irriducibile al* che cosa *delle definizioni filosofiche e delle determinazioni sociologiche. Non è però un'interiorità ineffabile; al contrario ha una realtà tutta esterna, esposta, affidata allo sguardo e al racconto dell'altro per il quale ognuno di noi è "un sé narrabile". Hamah Arendt vede però la narrazione come racconto retrospettivo di azioni memorabili e trascura l'esperienza del* desiderio *che, attraverso la narrazione e il riconoscimento qui e ora da parte dell'altro, "il finito nella sua fragile unicità", riveli l'unità di un significato e di un disegno.*

Cavarero respinge vivacemente l'attacco postmoderno all'unicità e all'unità del sé, scambiate erroneamente con la permanenza di un soggetto sostanziale: equivoco che spinge una parte di studiose "ad accogliere una narrazione frammentaria e multipla del sé come pratica squisitamente femminile". Soprattutto delinea tematiche ricostruttive: se il sé è positivamente e costitutivamente relazionale, è possibile un'etica che faccia riferimento a un'"ontologia altruistica *dell'esistente". Inoltre, nella pratica femminista c'è un'esperienza che può definirsi politica in senso arendtiano, come costruzione discorsiva di "uno spazio condiviso, contestuale e relazionale", purché l'unicità del* chi *sessuato non sia sacrificata "nel paradigma sovrapersonale della Donna".*

Già altri autori, tra cui Ricoeur, hanno sottolineato il rapporto tra identità e narrazione. Ma Cavarero sviluppa il suo discorso su tonalità diverse, e non solo per la sua collocazione all'interno dei percorsi teorici del femminismo. "Nonostante tutto l'esistente esiste e resiste". Resiste anche una certa ispirazione esistenzialistica, col suo singolo minacciato dalle astrazioni universali e dall'impersonalità dei ruoli sociali, e confermato nella sua concreta identità dal rapporto con il tu. Cavarero scava in questa parte del lascito arendtiano, con risultati spesso acuti, ma talvolta privilegiando i soli aspetti positivi e riusciti delle relazioni narrative.

schede

LUCA SAVARINO, **Politica ed estetica. Saggio su Hannah Arendt**, *Zamorani, Torino 1997, pp. 161, Lit 36.000.*

L'argomento poteva essere affrontato facendo interagire i numerosi scritti della Arendt dedicati a narratori e poeti (Kafka, Broch, Brecht, Rilke, Auden, Blixen) e la sua saggistica direttamente politica con le opere più propriamente teorico-filosofiche. Quasi esclusivamente su queste ultime preferisce invece soffermarsi Luca Savarino, giovane studioso torinese di ermeneutica, che, tenendo presenti le interpretazioni più recenti e più autorevoli, traccia un quadro della filosofia arendtiana accuratamente ricostruito facendo leva sulle tematiche di *La vita della mente* (l'opera incompiuta pubblicata postuma nel 1978). Il pensiero arendtiano non termina con la riproposizione di modelli politici "ma appare rivolto, in un'epoca di crisi dell'agire collettivo, alla conservazione della realtà del mondo comune". Giustamente è messa in rilievo l'importanza della rilettura in chiave politica della *Critica del giudizio* di Kant. Savarino afferma con Mongin che alla fine per Hannah Arendt l'estetica può rigenerare uno spazio pubblico e un mondo comune. Una "concezione politica dell'estetica" è indicata come l'approdo di un pensiero in cui la politica si è sempre identificata con un agire senza finalità esterna e come interazione dialogica.

(c.p.)

MASSIMO FERRARI, **Introduzione al neocriticismo**, *Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 262, Lit 18.000.*

È uscito un nuovo manualetto arancione della collana di Laterza "I filosofi" (siamo ormai al numero 76). Questa volta l'oggetto dell'introduzione è il neocriticismo (o, come si potrebbe dire con termine forse più diffuso ma di significato un po' più ristretto, il neokantismo), una corrente filosofica molto estesa nel tempo – all'incirca dagli anni sessanta dell'Ottocento agli anni successivi alla prima guerra mondiale – e nello spazio – il centro della propagazione è la Germania, ma si possono trovare neocriticisti in Francia, in Gran Bretagna, in Italia. Il neocriticismo, inoltre, è una corrente piuttosto sfumata, per la quale non è facile individuare in modo univoco un insieme di appartenenti. È forse meno fuorviante pensarlo come una serie di tesi o problemi filosofici, alcuni dei quali possono essere propri di un filosofo, altri di un altro, che magari li combina con principi che tradizionalmente sono considerati caratteristici di qualche altra corrente filosofica. Questo materiale così ampio e sfuggente è organizzato nel libro in tre capitoli. Nel primo si prende l'avvio dalle "premesse del 'ritorno a Kant'" insite in molte posizioni di opposizione alla filosofia di Hegel, e si giunge al neokantismo fisiologico degli anni sessanta dell'Ottocento in Germania; nel secondo capitolo vengono trattati approssimativamente gli ultimi due decenni dell'Ottocento; nel terzo si affrontano infine le vicende del neocriticismo nel nostro secolo, fino alla sua dissoluzione.

Guido Bonino

Tra rischi e libertà

di Giorgio Bignami

PAOLO VINEIS, **Prima della malattia. Per un'etica della prevenzione**, *Marsilio, Venezia 1997, pp. 166, Lit 20.000.*

Colpevolizzazione e stigmatizzazione – per aver fatto una cosa che fa male (al corpo, all'anima o a entrambi), o per non aver fatto una cosa che fa bene – sono da sempre strumenti poderosi di controllo individuale e sociale, spesso come parte di un'unica strategia che si riserva di punire qualora non basti l'interiorizzazione del controllo. Esempio classico è il modo in cui è stato trattato per secoli il problema della masturbazione, finché l'evoluzione culturale non ha reso sempre più inutile, a fini di controllo, l'azione di medici e preti uniti nella lotta contro il Male fisico e morale.

In tempi più recenti si è anche evoluto un altro poderoso strumento al servizio degli interessi economici e politici, cioè l'*escalation* dell'onere di prova richiesto per consentire un intralcio alla "libertà" di produrre, promuovere, vendere e consumare beni e servizi. Basti pensare alla guerra pluridecennale condotta dalle multinazionali del tabacco contro le evidenze di nocività del fumo, finché la diversificazione delle attività produttive da un lato, l'apertura di floridi mercati nel terzo mondo dall'altro, non hanno aperto uno spiraglio a qualche parziale concessione.

Tra questi e altri Scilla e Cariddi ha dovuto navigare fin dalla sua infanzia la difficile scienza dell'epidemiologia dei fattori di rischio e della prevenzione. E ora le sue fatiche vengono chiaramente illustrate in questo *Prima della malattia*, sempre con il sostegno di esempi (o, meglio, *case histories*) particolarmente appropriati. Il valore aggiunto è assai consistente non solo per i non addetti ai lavori, troppo spesso bersaglio di una divulgazione scadente o addirittura strumentalmente pilotata, ma anche per quegli addetti ai lavori che sono ora poco assidui nei compiti a casa, ora troppo preoccupati di rispettare le compatibilità; o, addirittura, anche per chi non sentisse il benché minimo interesse per la scienza e l'etica della prevenzione (e per esempio volesse affilare le sue armi come tecnico di polizia scientifica o come magistrato penale). Infatti, esso spiega a fondo varie questioni basilari: la nozione di *continuum* di causalità, dall'estremo del rapporto diretto e costante tra un singolo agente causale e un singolo effetto, all'estremo opposto del piccolo ma significativo aumento della probabilità di danno creato dall'azione di un fattore (per un esempio di causa "debole" che può produrre grandi effetti, si veda il caso del piombo e del quoziente di intelligenza); l'ardua nozione di interazione tra fattori di natura e peso diversi (si veda il capitolo 9 sulla suscettibilità genetica); la nozione di onere di prova, dall'estremo della flagranza con tanto di arma ancora fumante (*smoking gun*) a quello dei faticosi successivi incrementi di un'evidenza inizialmente tenue; quindi la nozione (non solo metodologica) di osservazione attiva, cioè quella che partendo dai primi sospetti in qualsiasi modo sollevati, spesso in modo casuale (ricordare *Blow-up*), giuoca una difficile "battaglia navale" formulando successive ipotesi e sottoponendole volta per volta alle verifiche più appropriate.

Su tali basi Vineis illustra l'intenso dibattito che si sta svolgendo sui criteri di scientificità e di eticità delle azioni da proporre. Per fare un esempio ovvio, non è né scientifico né etico strombazzare un rischio sulla base di evidenze deboli, rompendo le scatole a una quantità di persone perché adottino regole le quali limitano le loro libertà e le loro scelte di vita. All'opposto, non è né scientifico né etico proseguire all'infinito la caccia a evidenze sempre più forti, una volta superata quella soglia di prova la quale giustifica, anzi rende doverosa, l'iniziativa di prevenzione (si veda l'esempio storico delle ricerche a oltranza condotte da Goldberger sulla pellagra).

Ma, appena al di là dell'ovvio, le opinioni sono tutt'altro che univoche. Vineis illustra i contrasti tra modello utilitaristico ("il maggior bene per il maggior numero") e modello contrattualistico: il primo sostiene interventi rivolti a tutta la popolazione, mirando a un beneficio che sarà la somma di effetti scarsi o nulli sulla maggioranza dei soggetti, e di effetti via via più marcati nei soggetti a maggior rischio; il secondo mira piuttosto ad attenuare quelle diseguaglianze di diritti che si riflettono in una distribuzione assai disomogenea di rischi e danni, per lo più in funzione della condizione socioeconomica e lavorativa. La posizione dell'autore, pienamente condivisibile, è quella di un contrattualismo non massimalista, che riconosce cioè in alcune situazioni la maggiore efficacia dell'approccio utilitaristico.

Così per la contrapposizione tra atteggiamento liberale (diamo informazioni affidabili e poi ognuno per sé e Dio per tutti, il che spesso significa avvantaggiare soprattutto i soggetti già privilegiati) e interventismo preventivo (più azioni obbligatorie e più "offerte attive" pressanti di misure preventive), l'autore mostra che si tratta spesso di un problema mal posto, considerati i pochi gradi di libertà disponibili alla maggioranza dei soggetti, dati i contesti in cui vivono e lavorano. Quindi, se va rifiutato il massimalismo interventista, neanche debbono commuovere troppo le lacrime di coccodrillo sulle libertà perdute, spesso versate da chi vorrebbe diluire qualsiasi intervento con acqua di rose, ponendo tutto su base volontaria.

Ma ancora non si è detto quasi niente della ricchezza di quest'opera. Essa affronta a più riprese difficili problemi di storia, sociologia, filosofia e metodologia della scienza (per esempio, il modo in cui il determinismo casuale apparentemente rigido – fisiologico-meccanicistico – di Claude Bernard è in realtà temperato dalle dinamiche dei processi di riequilibrazione dopo deviazione dallo stato ottimale – omeostasi). Chiarisce distinzioni sostanziali, per esempio, tra la medicina curativa che mira piuttosto alla "lotteria naturale", volta soprattutto a riparare danni che variano in funzione della diversa vulnerabilità biologica dei singoli individui, e l'epidemiologia-prevenzione che mira piuttosto alla "lotteria sociale" (cioè a prevenire patologie che colpiscono chi ha avuto in sorte condizioni di vita e di lavoro scadenti o comunque nocive sia in via diretta che indiretta). Infine si cala in alcune dure realtà, ora parlando di alimentazione e migranti, ora criticando il neoliberismo della "competizione amministrata" in sanità e i danni che esso arreca alle azioni preventive. Un'opera, insomma, indispensabile a tutti, dai primi responsabili delle azioni socio-sanitarie, ai tecnici in cerca di un chiaro inquadramento del loro lavoro, ai cittadini spesso depistati nella loro difficile caccia a quel peso contrattuale che gli spetta.

Rapporto salute

È uscito da Ediesse *La salute in Italia. Rapporto 1997* (a cura di Marco Geddes e Giovanni Berlinguer, Roma 1997, pp. 276, Lit 40.000). Quest'anno l'accento è posto sulle questioni politiche, con un intento non solo descrittivo ma anche propositivo. I contributi sono di Miriam Mafai, Lamberto Briziarelli, Ernesto Veronesi, Federico Montesanti, Bruno Benigni, Carlo Hanau, Mauro Barni, Giuseppe Gaudenzi, Giuseppe Germano, Maurizio Marceca, Salvatore Geraci, Nadia Crotti, Silvia Franceschi e Liliana Varesco. Il volume si chiude con una rassegna legislativa e con un'appendice statistica.

Null'altro che un placebo

STEFANO CAGLIANO, **Guarire dall'omeopatia**, Marsilio, Venezia 1997, pp. 135, Lit 18.000.

Non è la prima volta che il dottor Cagliano rischia la gambizzazione per illustrare questo e quell'aspetto della mistificazione medica. Questa volta, usando come sponda varie magagne della medicina ufficiale, passa a una verifica accurata del campo delle medicine alternative, in particolare dell'omeopatia, illustrando anche le principali tappe dello sviluppo storico.

L'omeopata e altri "alternativi" conoscono ed esercitano assai meglio di molti "ufficiali" la difficile arte del buon rapporto col paziente, cioè dell'ascolto, della rassicurazione e della gestione del placebo ("Se il placebo è lo strumento usato dal medico-ostetrico per aiutare il malato a partorire la guarigione che porta in grembo, senza dubbio gli omeopati sono ostetrici straordinari"). La stessa medicina ufficiale valuta che l'80-90 per cento degli incontri medico-paziente non dovrebbe sfociare in specifici atti tecnici, diagnostici o terapeutici: sia perché non ce n'è bisogno o non ce ne sono di efficaci, sia perché l'ascolto e la reciproca conoscenza ottimizzano la probabilità che quando si presentano i "segnali" di una patologia che esige specifici interventi, tali segnali non si confondano con il "rumore di fondo" che tutti noi – deboli come siamo di carne e ancor più di spirito – continuamente riproduciamo. Ma nella realtà l'80-90 per cento degli incontri esita in prescrizioni diagnostiche e terapeutiche, spesso sostitutive dell'ascolto; quindi in oltre metà dei casi l'omeopata è in condizioni di netta superiorità: e infatti, negli Stati Uniti, Alternativo batte Ufficiale 425 a 388 (milioni di visite all'anno, dati del 1990).

Il discorso cambia parecchio se si vanno a verificare le evidenze di specificità (cioè di efficacia oltre all'effetto placebo) dei vari rimedi omeopatici o comunque alternativi. Tali evidenze semplicemente non esistono: meno che mai dopo che la prestigiosa rivista "Nature" aprì le porte nel 1988 alla "memoria dell'acqua" di Jacques Benveniste (concetto che avrebbe dovuto spiegare come pur alle più estreme diluizioni i preparati omeopatici potrebbero mantenere un'attività biologica), per poi arrancare in una faticosa marcia indietro tra la mondiale ilarità; o dopo che l'autorità sanitaria americana ha cominciato a dare soldi per la ricerca in proposito.

Ora, a parte l'inaccettabilità di qualsiasi millantato credito – il che vale in primis *per la medicina ufficiale, di cui la stragrande maggioranza degli interventi non è scientificamente validata –, non è lieve il problema dei rischi che si creano quando un alternativo si tiene stretto un paziente con specifiche indicazioni per un intervento che compete alla medicina ufficiale.*

Cagliano, di vocazione testimone nel senso cristiano di candidato al martirio, non usa mezzi termini per lanciare la sua messa in guardia contro le mistificazioni sugli opposti fronti: "Così, l'omeomaniaco, diffidente, alternativo e criptopresuntuoso, prende il posto del farmacofilo, ingenuo, pavido e con una voglia inconfessata di essere sodomizzato", anche dopo il calo di moda delle supposte, si potrebbe aggiungere. Non è il solito cerchiobottismo, ma un giudizio pienamente legittimo alla luce di fatti accertati: fatti che naturalmente non convinceranno chi vuol scegliere di vivere aggrappato alle più bizzarre fantasie, un atteggiamento perfettamente legittimo a fronte di tante squallide realtà. (g.b.)

schede

L'etica nella ricerca biomedica, *a cura di Mario Del Tacca, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, pp. 282, Lit 43.000.*

Parlando di ricerca scientifica etica e bioetica sono espressioni ora molto frequenti, che si usano, spesso a ragione e qualche volta a torto, per rassicurare o angosciare sulle realtà e le potenzialità della scienza moderna. Rotto il vaso di Pandora delle conoscenze, la scienza procede in modo velocissimo, spesso inconsapevole delle sue stesse dinamiche interne, in una società che oscilla fra attesa messianica di risultati che rivoluzionino la qualità e la quantità della vita e delusione totale, venata di irrazionalismo antiscientista. Fra queste tendenze, opposte nel segno, ma sostanzialmente simili nel metodo, l'etica può costituire uno strumento importante, anzi necessario, di riflessione sulle prospettive di cambiamento sociale, economico, politico, oltre che filosofico, innescate dalla nuova medicina e dalle più avanzate acquisizioni della ricerca. Ma essa conta ancor di più, a mio avviso, come elemento di coesione metodologico, pragmatico e filosofico del fare scienza, che può efficacemente combattere coloro che vedono la biologia come novello Frankenstein o come luogo di conoscenze relativistiche, talvolta inquinato da frodi e forzature. Il libro raccoglie i contributi della Conferenza internazionale sull'etica nella ricerca biomedica che si è svolta all'Università di Pisa e, pur nell'ovvia frammentarietà degli interventi, riesce a raggiungere una buona saldezza d'impianto e una notevole ricchezza di prospettive multidisciplinari. Si spazia così da riflessioni filosofiche di Remo Bodei su biotecnologie e personalità, a penetranti analisi sull'equità dei trapianti nella prospettiva di riforma dello Stato sociale. Scorrendo un libro così articolato, si deve comunque concordare con l'intervento conclusivo del rettore dell'Università di Pisa: la realtà accademica, pur fra le tante difficoltà in cui si muove, rimane riferimento irrinunciabile per ogni iniziativa che pensi al domani e alla formazione avanzata in termini di unitarietà e universalità della cultura.

Aldo Fasolo

Che cos'è la psichiatria, *a cura di Franco Basaglia, Baldini & Castoldi, Milano 1997, pp. 298, Lit 14.000.*

La storia editoriale di questo libro – 1967, Amministrazione provinciale di Parma; 1973, Einaudi; 1997, Baldini & Castoldi – è illuminante. L'amministrazione pubblica, la prestigiosa casa editrice e, adesso, l'edizione economica di più ampia diffusione. Così la psichiatria è passata dal chiuso dell'"istituzione negata" al dibattito intellettuale di pochi alla faticosa pratica dei servizi. Nel volume ci sono le voci di tutti i padri dell'antipsichiatria, ma anche le voci dei pazienti e degli operatori fedelmente riportate nelle registrazioni delle assemblee di reparto.

Maria Luisa Bedogni

Effetto film

L'impossibile catarsi di una comunità straziata

di Gianni Rondolino

"Il dolce domani" (The Sweet Hereafter) di Atom Egoyan con Ian Holm, Maury Chaykin, Peter Donaldson, Canada 1997

Recensendo su "La Stampa" del 20 novembre 1997 *Il dolce domani* di Russell Banks, Ruggero Bianchi scriveva: "Vi sono libri intriganti, sui quali è difficile dire qualcosa di intelligente o anche solo di appropriato. *Il dolce domani* (ottima traduzione di Massimo Birattari) dell'americano Russell Banks è uno di questi (...) E sono davvero curioso di sapere che cosa è riuscito a cavarne fuori Atom Egoyan, che ha portato sullo schermo il romanzo". Senza entrare nel merito del libro in quanto tale o del suo valore letterario, posso solo dire che Egoyan ne ha "cavato fuori" un film di grande spessore, ma anche e soprattutto di sottile inquietudine morale, di un fascino morboso che ci fa continuamente riflettere, non lasciandoci mai quieti o appagati da una storia che pare continuamente mutare di direzione e da personaggi che sfuggono alla semplificazione psicologica e alla norma comportamentale.

Sotto questo aspetto, anche se il romanzo di Banks (il quale compare nel film nella parte marginale del dottor Robeson) è costruito a incastro, seguendo le testimonianze e i ricordi dei vari personaggi che a poco a poco mettono insieme le varie tessere del puzzle, non mi pare che Egoyan si sia limitato a "portare sullo schermo il romanzo". In altre parole, il regista ha preso solo lo spunto dai fatti narrati dallo scrittore, ha elaborato talune situazioni a scapito di altre, ha ampliato il peso e la funzione dei personaggi che più lo interessavano e ha ridotto invece il ruolo drammaturgico di altri, e soprattutto ha costruito il suo film su una struttura ancor più intricata e complessa di quella del romanzo.

L'elemento unificante delle storie dei vari personaggi, o meglio della piccola comunità che vive in un paese fra le montagne, in case isolate, dove tutti si conoscono e sono amici, è l'autobus che ogni mattina porta a scuola i bambini, ma che un giorno, per cause non del tutto chiare, deraglia e si inabissa nel vicino stagno gelato. Un incidente mortale che si porta via parecchi bambini e abbandona le famiglie in uno stato di prostrazione terribile, ma che soprattutto distrugge di fatto la comunità, crea rancori, incomprensioni e persino odi, laddove pareva che la vita scorresse tranquilla e liscia come l'acqua, senza increspature o intorbidamenti.

La morte, in particolare la morte degli innocenti, intollerabile e tremenda, si abbatte sugli adulti come un fulmine a ciel sereno, e questa intollerabilità si insinua nelle coscienze, incrina certezze, produce lacerazioni, anche perché – dietro la morte, anzi approfittando della morte – compare all'improvviso, proveniente dalla lontana città, un avvocato che si presenta con le migliori intenzioni, nel tentativo di convincere le famiglie a costituirsi parte civile contro i "colpevoli", ma che in realtà contribuisce a minare alla base quella tranquillità in cui fino ad allora la comunità era vissuta.

Il romanzo gioca su questi mutamenti esistenziali e sociali, che a poco a poco traspaiono dai diversi ricordi, testimonianze, versioni dei fatti, introducendo l'episodio dell'incidente stradale come il punto d'arrivo di una serie di narrazioni soggettive, individuali, che solo in parte si legano le une alle altre, ma che alla fine consentono di ricostruire il puzzle ambientale e drammatico.

Il film, dal canto suo, mantiene questa struttura di base, ma la articola in modo diverso, presentando fin dall'inizio quelli che saranno i due personaggi principali, attorno ai quali si svilupperà la tensione narrativa: l'avvocato Mitchell Stephens e la ragazzina Nichole Burnell, che è sopravvissuta all'incidente ma è rimasta paralizzata alle gambe. Due personaggi che solo verso la fine si incontreranno, ma che intanto – fin dalle sequenze iniziali – sono presentati come protagonisti, come centri d'attenzione ed elementi di sviluppo.

Sono loro, anzi è la loro vita di relazione, a costituire il *Leitmotiv* dell'intera rappresentazione, più di Dolores Driscoll, la guidatrice dell'autobus, più degli altri personaggi – ognuno dei quali ha una propria vita e psicologia –, più di quello che è il motore dell'intera vicenda, l'incidente stradale. Che è sì rappresentato nella sua dinamica, ma quasi relegato ai margini della storia, come un fatto secondario di una più complessa e articolata situazione ambientale, che è invece tratteggiata con grande cura dei particolari e attraverso una lunga analisi. Pare che l'interesse di Egoyan, oltre allo studio dei caratteri e alla descrizione puntuale dello sfaldamento di una comunità, sia in particolare rivolto ai rapporti fra genitori e figli, che infatti prendono vita e rilievo fin dalle sequenze iniziali, che vedono, da un lato, Stephens chiuso nella sua auto in una stazione di lavaggio, impossibilitato a uscirne per un incidente meccanico e costretto a subire l'ennesima telefonata della figlia lontana, abbandonata a se stessa, drogata; e, dall'altro, Nichole che si esibisce come cantante, ammirata dal padre che, poco dopo, la porterà con sé in un luogo isolato dove la bacerà. Due rapporti familiari abnormi, conflittuali, fragili, che sottendono l'intera vicenda e compaiono qua e là nel corso della narrazione, quasi a sottolineare il ritmo svolto tragicamente quotidiano, normale, non eccezionale (come è invece l'incidente) della vita di relazione.

Questa tragicità, dichiarata nel caso di Stevens – che, anche per questo aspetto, è certamente il vero protagonista del film –, e solo accennata nel caso di Nichole, più sul versante ambiguo di un incesto probabilmente non consumato che su quello del conflitto tragico, è l'elemento drammatico che dà alle immagini, apparentemente anonime, una dimensione inquietante. Come di una minaccia continua, di una presenza ingombrante che carica i piccoli fatti quotidiani di un peso fatale che di per sé non hanno. Sicché le storie individuali, i rapporti d'amore o d'amicizia fra i personaggi, gli ambienti familiari, gli spaccati sociali, il paesaggio invernale, gli incontri casuali, è come si disponessero su un piano inclinato, col rischio di scivolare fuori dalla cornice narrativa e ambientale. Quasi fossero elementi, a volte apparentemente casuali, di una rappresentazione che li trascura deliberatamente a vantaggio di altre storie, ambienti, tragedie.

In questo suo divagare, mescolando i tempi e le circostanze, i luoghi e gli accadimenti, Atom Egoyan sembra più coinvolgente e rigoroso di Russell Banks. Il suo film, a differenza del romanzo, si presenta subito come un dramma esistenziale, ci introduce nel vivo di una situazione conflittuale, ci mostra immediatamente i personaggi della tragedia, in modi e forme che non lasciano dubbi. Ma al tempo stesso non chiarisce del tutto i rapporti individuali e collettivi, semina indizi, costruisce casi che ci possono fornire qualche elemento di maggiore chiarezza, ma che solo a poco a poco, a volte retrospettivamente, compongono un quadro di riferimento certo. E quando nel finale tutto si dipana – il processo non si farà perché Nichole ha mentito in odio al padre e i membri della comunità andranno ciascuno per la propria strada – in realtà tutto rimarrà aggrovigliato, i veri conflitti non saranno risolti, la tragedia dell'esistenza, che ha profondamente colpito in particolare Mitchell Stephens e Nichole Burnell, non ha trovato una catarsi.

Questa sostanziale mancanza di risoluzione drammatica costituisce la forza espressiva di *Il dolce domani*, che ci lascia interdetti e pensierosi. Atom Egoyan, col suo stile limpido e complesso al tempo stesso, non si ferma alla superficie dei problemi, li analizza, ce li mostra nei loro molteplici aspetti. Soprattutto non vuole trarre conclusioni, se non quella, appunto, della impossibilità di giungere a una qualsivoglia conclusione. In questa negatività, che è il frutto di una attenta analisi dei comportamenti umani in determinate situazioni ambientali, sta il fascino sottile di un film che rifiuta ogni facile classificazione.

Prima il libro

Ad uso di coloro che hanno già visto il *Dolce domani* di Atom Egoyan, e si chiedono se valga la pena di leggere anche lo struggente romanzo di Russell Banks (Einaudi, Torino 1997, ed. orig. 1991, trad. dall'americano di Massimo Birattari, pp. 239, Lit 26.000) da cui è tratto – ma io ho seguito il percorso inverso, e i miei consigli sono tendenziosi.

Se il film è piaciuto molto (cioè lo si è amato, non solo ammirato), allora forse è meglio lasciar perdere, perché il libro rischierebbe d'apparire un po' sentimentale, non abbastanza "rigoroso". Se invece al cinema ci si è annoiati, o irritati, o sì commossi, ma senza che la commozione riuscisse a trovare uno sbocco, una sua pace, in questo caso conviene dimenticare al più preso le algide immagini sullo schermo, poi aprire il romanzo e incontrare personaggi molto diversi e più complessi.

Questo vale innanzittutto per Nichole Driscoll – una fanciulla la cui statura morale regge il confronto con le più belle creature dickensiane, come l'Esther di *Casa desolata* o la Lizzy del *Nostro comune amico*. Però anche dotata d'uno spirito pragmatico tutto americano, alla Huckleberry Finn: nient'affatto santerellina, cioè, e pronta a mentire, se necessario. Miracolosamente credibile, Nichole è una figura rarissima nella narrativa contemporanea – una "prima della classe" bella e simpatica, adorabile –, piange l'anima che un'eroina così responsabile e addolorata nel film sia trasformata in un'adolescente ambigua e vendicativa, e quasi nient'altro.

Ma forse è, ancora di più, un altro il personaggio del romanzo che nel film risulta sacrificato, e quasi inesistente: la comunità di Sam Dent, straziata e dispersa dalla tragedia (l'incidente dello scuolabus in cui tanti suoi bambini hanno perso la vita, e Nichole l'uso delle gambe), ma alla fine riunita e ricomposta, in un capitolo del tutto ignorato nella riduzione cinematografica. Che non è, tale riacquistato senso della collettività, solo un bene e un fine in se stesso – ma più un segno di rispetto, l'unico possibile, per la misteriosa, severa ma dolce solitudine dei bambini morti, e di quelli che è come se fossero morti con loro.

Ecco, lo splendido romanzo di Russell Banks non consola, ma attinge all'arcana dolcezza della necessità; il film di Egoyan si ferma molto prima, in un'attonita disperazione, e almeno il suo titolo – che *non è affatto ironico* – l'ha senza dubbio usurpato.

Francesco Rognoni

Churubusco, a Sud di Hollywood

di Umberto Mosca

Le età d'oro del cinema messicano. 1933-1960, *a cura di Andrea Martini e Nuria Vidal, Lindau, Torino 1997, pp. 314, Lit 45.000.*

Il cinema classico messicano resta in Europa in gran parte sconosciuto. Infatti, al di là di alcuni grandi interpreti divenuti popolari grazie alla loro intensa attività all'estero (è il caso di Dolores Del Rio, Pedro Armendariz, Maria Felix) o di grandi professionisti che hanno lasciato il segno nella storia del cinema (pensiamo a Gabriel Figueroa, uno dei più grandi direttori della fotografia di tutti i tempi), la conoscenza della produzione messicana è stata quasi sempre circoscritta a sporadiche apparizioni ai festival o alle poche pellicole distribuite nel vecchio continente.

Dopo una lunga serie di edizioni dedicate alle *nouvelles vagues* di tutto il mondo, quest'anno Cinema Giovani ha inaugurato un nuovo corso dedicato alle cinematografie meno conosciute, costruendo una retrospettiva sul cinema messicano classico del periodo tra il 1933 e il 1960, le cui prime stagioni coincidono con l'avvento del sonoro nel paese. I curatori Andrea Martini e Nuria Vidal non hanno seguito soltanto il criterio degli "autori" (nonostante nel programma ne appaiano alcuni di valore assoluto, da Luis Bunuel a Emilio "El Indio" Fernández), né quello di offrire genericamente "il meglio" di trent'anni di cinema, e neppure hanno inteso seguire la classificazione utilizzata per i generi classici hollywoodiani. La loro scelta è stata piuttosto quella di offrire un'ampia panoramica della cinematografia messicana attraverso un'ideale suddivisione in otto sezioni a cui è possibile ricondurre tutta la produzione messicana del periodo d'oro.

I 35 film della retrospettiva rappresentavano i principali filoni dell'intera cinematografia. Dal cinema indigeno, dove l'elemento etnico si combina con la rappresentazione di sentimenti e passioni popolari, al cinema metropolitano, dove l'ambientazione nella tentacolare e peccaminosa Città del Messico gioca un ruolo determinante. Dal cinema della Rivoluzione, in cui emerge un quadro spesso retorico delle sollevazioni popolari e dei celebri generali, alla commedia ranchera, una sorta di western latino con frequenti contaminazioni musicali. Dal cinema romantico (detto anche "porfiriano", cioè di ambientazione tardo ottocentesca, epoca del dittatore Porfirio Diaz), rappresentazione delle contrapposizioni generazionali e passionali che precedono la Rivoluzione, ai grandi melodrammi, dove imperano passionalità, lacrime e insanabili contrasti familiari legati alle molteplici figure femminili nella società messicana. Dal cinema comico, visto attraverso le figure più rappresentative del periodo, Tin Tin e Cantinflas, familiarmente conosciute come El Pachuco y El Pelado, all'horror, al cinema fantastico, rivissuto alla luce delle ossessioni della cultura messicana.

Su ciascuno di questi generi si soffermano i saggi contenuti nel volume, in stragrande maggioranza compilati da storici, critici e cineasti messicani e sudamericani.

Quella messicana è stata una cinematografia prevalentemente popolare, industrialmente forte e saldamente strutturata, tanto da imporsi alle platee di tutta l'America latina. A metà tra l'inseguimento dei modelli hollywoodiani e l'affermazione della propria cultura, il cinema messicano ha riadattato e reinterpretato i generi classici: così negli studi Churubusco di Città del Messico, costruiti a imitazione degli studi californiani, si giravano le *gangster story* di ambientazione metropolitana o i musical di ispirazione ranchera o, ancora, i grandi melodrammi che formarono l'immagine più emblematica di tutta la storia del cinema messicano. Imitazione e omologazione a modelli altri non impedirono a quest'ultimo di farsi specchio della società, con caratteri di grande vivacità e, per certi versi, di geniale originalità, raccontandone la memoria storica, le ossessioni, le mitologie.

Se in genere per gli storici la vera e propria "età d'oro" del cinema messicano si limita agli anni quaranta, secondo Martini e la Vidal il periodo è molto più ampio: inizia con il melodramma *La mujer del puerto* di Arcady Boytler (1933), che gettò le basi di un cinema autenticamente popolare, con il musical *Alla en el Rancho Grande* (1936) di Fernando De Fuentes, e con il cinema politico-rivoluzionario di *Vamonos con Pancho Villa* (1935), diretto sempre da De Fuentes, e ancora con quello "indigeno" di *Redes* (1934), diretto da Fred Zinnemann ed Emilio Gomez Muriel.

Il teatro del destino

di Michele Marangi

Arturo Ripstein, *a cura di Andrea Martini e Nuria Vidal, Lindau, Torino 1997, pp. 214, Lit 20.000.*

Arturo Ripstein è oggi considerato non solo il più grande cineasta messicano vivente, ma uno "dei dieci o quindici registi i cui lavori rappresentano quanto di meglio offra il cinema mondiale contemporaneo", come afferma il critico francese Jean-Pierre Jeancolas. In Italia è praticamente sconosciuto: dopo la fugace e sfortunata apparizione di *Foxtrot* nel 1975, solo recentemente, con *Profundo carmesi* (1996), la critica nazionale si è interessata al suo caso. Ancora una volta è stato il Cinema Giovani a offrire un'opportuna riparazione, permettendo di scoprire un grande regista, invisibile a causa della standardizzazione dell'attuale mercato cinematografico. Chi non ha potuto vedere i film in occasione delle proiezioni torinesi, può approfittare del libro curato da Andrea Martini e Nuria Vidal.

Il libro propone diversi saggi internazionali sull'opera di Ripstein, indaga i suoi legami con Bunuel, di cui fu grande amico, e il suo ruolo nel rinnovamento dei generi tradizionali. Figlio di uno dei più importanti produttori messicani, Ripstein intrattiene con le tradizioni cinematografiche del suo paese un legame contraddittorio: la volontà di situarsi all'interno di una tradizione popolare, attraverso il melodramma, è sempre legata alla necessità di contrastarne i meccanismi costitutivi, in una continua rilettura del genere che porta quasi al teatro dell'assurdo, in cui i folli, i disperati, i marginali diventano protagonisti assoluti, osservati con sincera partecipazione, senza alcun moralismo.

Centrale nel libro, e rivelatrice dell'universo creativo di Ripstein, è la lunghissima intervista dei curatori con il regista e la moglie Paz Alicia Garcíadiego, sua sceneggiatrice da un decennio, seguita da un'altra intervista realizzata da Michel Ciment. Il volume è completato da alcuni testi inediti dello stesso Ripstein – che parla di sé, dell'America latina, dei motivi per cui fa film – e da un'esauriente filmografia, che propone dati tecnici, trama e critiche analitiche di ogni film.

Ne emerge un ritratto sfaccettato e intrigante. Attivo dal 1965, autore di oltre trenta opere, Ripstein appare oggi di una grande modernità, a prima vista celata da una stilizzazione a volte esasperata, che sfida le regole del cinema contemporaneo. La rappresentazione di mondi chiusi, di atmosfere claustrofobiche, di opprimenti situazioni familiari, di dannazioni personali lo attrae più di ogni altra cosa. Tra i suoi film manifesto figurano così *El castillo de la pureza* (1972), in cui un padre tiene segregata dal resto del mondo la propria famiglia per preservarla dal male esigendo una rigida disciplina, mentre lui all'esterno si permette ciò che proibisce ai suoi, oppure *Principio y fin* (1993), in cui l'ossessione di una vedova di garantire un futuro migliore al figlio prediletto utilizzando gli sforzi degli altri due fratelli e della sorella, porterà alla tragica disgregazione di tutta la famiglia.

Spesso associato a Fassbinder, sia per l'utilizzo del genere melodrammatico, sia per l'attenzione verso personaggi perdenti e ossessionati, Ripstein sintetizza l'apparente contraddittorietà tra generi tradizionali e sguardi innovativi attraverso l'assoluta libertà di stile, ora barocco ora ellittico, in una continua dialettica tra il piacere della messa in scena (e della visione) e la claustrofobica inquietudine delle storie narrate.

Tutti i film di Ripstein propongono individui che devono confrontarsi con la forza del destino, entità chiave che sembra muovere ogni personaggio e ogni storia del regista messicano. Che a sua volta appare investito direttamente da questa forza nell'urgenza di fare cinema, come testimonia uno dei suoi scritti inediti ospitati dal libro: "Non sono io che controllo il racconto. È il racconto che ha scelto me per essere raccontato. Si trasforma in una forza, in un demone che non desiste fino alla realizzazione. Non posso evitarlo".

La Nuova Italia

aut aut
Rivista bimestrale fondata da Enzo Paci nel 1951.
Attraverso la pubblicazione di materiali, saggi e interventi «aut aut» fornisce un quadro aggiornato del dibattito filosofico e culturale di oggi.

Richieda una copia **omaggio** per conoscere **aut aut**
Compili il coupon e lo spedisca a: La Nuova Italia Editrice, via E. Codignola - 50018 Scandicci FI
oppure via fax al n. 055/ 75901

Si, inviatemi subito una copia omaggio del periodico

Nome.....
Cognome.....
via.....N.....
Cap.....Città.....
.....Prov.....

Fotocopi questo coupon e lo regali ad un amico, invieremo anche a lui una copia omaggio di **aut aut**

La Nuova Italia

ITALIANO & OLTRE
Bimestrale sui problemi del linguaggio nella società e nella scuola diretto da Raffaele Simone.
Si indirizza agli insegnanti di tutti gli ordini di scuola.

Richieda una copia **omaggio** per conoscere **ITALIANO & OLTRE** Compili il coupon e lo spedisca a: La Nuova Italia Editrice, via E. Codignola - 50018 Scandicci FI
oppure via fax al n. 055/7590208

Sì, inviatemi subito una copia omaggio del periodico

Nome.....
Cognome.....
via.....N.....
Cap.....Città.....
.....Prov.....

Fotocopi questo coupon e lo regali ad un amico, invieremo anche a lui una copia omaggio di **ITALIANO & OLTRE**

Radicale a oltranza

di Massimo Quaglia

Robert Kramer, *a cura di Roberto Turigliatto, Lindau, Torino 1997, pp. 242, Lit 20.000.*

Una delle sale più affollate del XV Festival internazionale Cinema Giovani è stata quella in cui si è svolta la prima retrospettiva integrale dell'opera di Robert Kramer, il grande cineasta che nel corso degli anni sessanta si è imposto all'attenzione dei cinefili come il miglior rappresentante cinematografico della sinistra radicale americana. Un autore che fin dagli esordi ha perseguito con grande passione, politica prima ancora che artistica, la strada del cinema militante, servendosi della macchina da presa per penetrare la Storia. Le sue immagini, sempre in magico e stimolante equilibrio tra documentario e finzione, rappresentano tuttora un incoraggiante esempio circa la possibilità di percorrere con rigore la via della totale indipendenza dal sistema, sia esso inteso come l'insieme delle regole che presiedono alla rappresentazione del mondo o come la serie di tentativi rivolti all'omologazione delle esperienze individuali in direzione di una Verità ufficiale.

L'irriducibilità nel cercare di mantenere la propria libertà di pensiero e d'espressione è emersa nelle giornate torinesi anche dai vari incontri che Kramer ha avuto con il pubblico, utili a delineare in modo preciso il profilo del personaggio quasi quanto la proiezione di alcuni lavori inediti – *X-Country* (1987), *Dear Doc* (1989), l'incompiuto *Maquette (brouillon de film)* (1990), *Series of Videoletters: Steve Dwoskin/Robert Kramer* (1991) – e la monografia curata da Roberto Turigliatto. Quest'ultima, imperniata sulla lunga intervista rilasciata dal filmmaker a Bernard Eisenschitz e su diversi scritti dello stesso Kramer, si avvale, tra gli altri, dei contributi critici di Ray Carney, Serge Daney, François Albera, Adriano Aprà e Jean-Michel Frodon. Senza dimenticare, come sottolinea il curatore nell'introduzione, che il volume è stato concepito fin dall'inizio come complementare al libro che Cédric Venail e Vincent Vatrican sono in procinto di far uscire in Francia.

Robert Kramer, nato nel 1940 a New York, studia filosofia e storia. Dopo aver scritto due romanzi non pubblicati, numerose poesie, lavori teatrali e novelle, dal 1965 lavora a Newark, ghetto nero dove si occupa dell'organizzazione di una comune. Qui s'imbatte nel cinema quando Norman Fruchter e Robert Machover arrivano nel quartiere per girarvi il film *Troublemakers*. Kramer, a cui viene affidato un piccolo ruolo, si rende ben presto conto che il mondo delle immagini in movimento rappresenta un modo più diretto di affrontare la realtà rispetto alla scrittura. Quando il suo vecchio amico Peter Gessner, figlio di uno sceneggiatore di Hollywood, gli chiede se vuole occuparsi del commento di un film basato su materiale girato dai guerriglieri venezuelani e introdotto nel paese illegalmente, accetta perciò con grande entusiasmo, intravedendo la possibilità di coniugare la nuova passione con l'impegno politico. Firma così, con lo pseudonimo di Robert Remark – dato che *FALN* (1965) viene realizzato in clandestinità – la sua prima regia. Nel 1966 fonda con Fruchter e Machover la Blue Van Films, casa di produzione dei successivi *In the Country* (1966) e *The Edge* (1967). Questa cooperativa di registi-produttori è destinata a confluire nel movimento del Newsreel, di cui Kramer è uno dei fondatori e organizzatori. Partecipa infatti alla redazione del primo documento del Newsreel, che si configura immediatamente come un tentativo ideologico e politico di controinformazione e il cui nome deriva dal fatto che "dietro a tutto questo, c'era in qualche modo l'idea di Pathé News, la storia dei cinegiornali, l'idea che avremmo proiettato la realtà della nostra esperienza".

Kramer è indubbiamente il cineasta americano più nomade, il filmmaker del viaggio che ha inteso la macchina da presa come uno strumento di scoperta della realtà. Se è vero che "il cinema era la strada palpitante per penetrare il mondo", la sua filmografia è lì a dimostrarlo: nel 1969 è infatti in Vietnam per realizzare *People's War*, che ha per oggetto la resistenza dei nordvietnamiti contro l'esercito americano, e nel 1993 fa ritorno nel paese asiatico per constatarvi, in *Point de départ/Starting Place*, i mutamenti avvenuti; tra il 1974 e il 1976 è in Portogallo, dove gira *Scenes from the Class Struggle in Portugal*, una sorta di saggio sui processi politici conseguenti alla rivoluzione d'aprile; dai primi anni ottanta si trasferisce in Europa, a Parigi, e si fa interprete della nuova realtà in cui si trova a vivere soprattutto attraverso *Un grand jour (en France)/Naissance* (1981), dedicato alla vittoria della *gauche* alle elezioni presidenziali, e *Berlin 10/90* (1990-91), un piano sequenza di 60 minuti girato dopo la caduta del muro. I suoi *road movies* più famosi sono però *Milestones* (1975) e *Route One/Usa* (1989), veri e propri attraversamenti del continente americano capaci di restituire, come in pochi altri casi, il senso storico e geografico del paese, paese con il quale il regista ha intessuto un dialogo mai interrotto.

Kramer ha quindi offerto nel corso degli anni un affascinante intreccio di arte e vita, caratterizzando il suo cinema per la rara capacità di essere contemporaneamente autobiografico e aperto sul mondo.

La priorità dell'esistenza

di Paolo Rossi

Sidney Pollack. Cineasta e gentiluomo, *a cura di Franco La Polla, Lindau, Torino 1997, pp. 282, Lit 24.000.*

Esiste a Hollywood un numero limitato di uomini per i quali varrebbe la pena utilizzare la categoria del "rassicurante". Sidney Pollack è uno tra questi. Non è solo per una questione di continuità lavorativa, anche perché qualche interruzione l'ha dovuta subire pure lui, con la paradossale sosta di cinque anni dopo gli Oscar raccolti con *La mia Africa*. Non è neanche un'impressione nata dalla sua grande versatilità, che lo ha portato a lavorare con profitto e lucidità per la televisione, nelle vesti di produttore o come attore. C'è qualcosa di più e l'ottimo libro di La Polla riesce a evidenziarlo molto bene. Bisogna andare al di là di quelle certezze garantite da una tradizione di professionalità. Un'ottima squadra di collaboratori più o meno fissi, un rapporto costante e fruttuoso con un attore come Robert Redford non sarebbero sufficienti senza una visione del mondo (e del cinema) che ha definito una propria misura. I film di Pollack abitano una zona sicuramente toccata dai grandi mutamenti, anzi il regista sceglie preferibilmente di mettere a confronto i generi o i personaggi con situazioni estreme (si prenda per tutti *I tre giorni del Condor*), obbligandoli a riconoscere nell'imprevisto un'occasione per trasformarsi anche radicalmente. Il quadro che ne esce privilegia però i toni sfumati, offre una via di accettazione degli accadimenti, mantiene saldo un quadro di riferimento incline a non trascurare mai una giusta coniugazione tra l'imperativo dello spettacolo e il rispetto dell'uomo. E l'atteggiamento di un "gentiluomo", che ama narrare le passioni per inserirle in una prospettiva temporale ampia, come se ogni racconto fosse una felicità perduta ma non necessariamente drammatica. E il retrogusto del "come eravamo", privo però di quei compiacimenti memorialistici o della poetica delle decisive occasioni perdute. Una volta tanto è una questione di rigore e non di grande freddo, è la fascinazione verso "la priorità dell'esistenza rispetto al resto", per dirla con le parole di Pollack.

Tra le sezioni più interessanti del libro vi è una lunga intervista al regista, che copre diciannove anni. Un dialogo *in progress* decisamente esauriente, anche per i moltissimi riferimenti ai film progettati e mai realizzati. Ampio spazio ha anche un'antologia della critica angloamericana, raramente disponibile a concedere a Pollack un'attenzione adeguata, ritenendolo autore fuori moda. Giustamente La Polla contesta questa impostazione e mira a una disamina attenta di una filmografia ricca, anche con l'apporto dei saggi di diversi studiosi (Martini, Trotta, Salizzato, Comuzio e Gosetti). L'intento dichiarato è quello dell'omaggio, più che dello studio. L'occasione è stata la seconda edizione di Schermi d'amore - Festival del cinema sentimentale e mélo, tenutasi a Verona dal 3 al 10 ottobre.

Africa

Dal 20 al 26 marzo, a Milano, si terrà l'ottava edizione del Festival del cinema africano. Accanto al concorso e alla sezione fuori concorso, ci saranno una retrospettiva sul cinema di Tunisia e Libia e una rassegna di nuovi film afroamericani. Per informazioni, tel. 02-66712077.

Iran

Sta girando per l'Italia una rassegna di film iraniani degli anni '90, "Sguardi sull'Iran", organizzata dalla Mostra internazionale del cinema libero di Bologna. Si tratta di un'occasione da non perdere per vedere alcuni dei capolavori di una cinematografia che sta vivendo un momento d'oro, per rifarsi gli occhi con film sorprendenti e per mettere a dura prova i propri pregiudizi sulla Repubblica islamica. Dal 21 gennaio al 25 febbraio a Reggio Emilia (Cinema Rosebud), dal 4 al 25 febbraio a Venezia (Cinema Accademia), dal 25 febbraio al 18 marzo a Genova (Cineclub Nickelodeon), dal 27 marzo al 20 aprile a Roma (Palazzo delle esposizioni).

CLUEB

A. Bianchini, F. Lolli (a cura di)
Letteratura e resistenza
pp. 320, L. 24.000

P. Lalli
C'era una voltra un muro. Storie dal manicomio
Prefazione di G. Contini
pp. 188, L. 24.000

D. Izzo
Manuale di pedagogia sociale
pp. 260, L. 34.000

U. Margiotta (a cura di)
Pensare in rete. La formazione del multialfabeta
pp. 444, L. 34.000

M. D'Ascenzo
La scuola elementare nell'età liberale. Il caso Bologna (1859-1911)
pp. 448, L. 38 .000

CLUEB

Via Marsala 24 40126 Bologna
Tel. 051 - 22 07 36 Fax 051 -.23 77 58
Internet: www.omega.it/CLUEB

Il Griffith Project

di Giulia Carluccio

La XVI edizione delle Giornate del cinema muto di Pordenone (11-18 ottobre 1997) ha inaugurato un colossale progetto pluriennale: quello di una retrospettiva completa di quanto si è conservato dell'opera di David W. Griffith.

Un progetto colossale non solo perché, quando il regista tradizionalmente considerato il padre del cinema narrativo realizza capolavori riconosciuti quali *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), ha già al suo attivo poco meno di cinquecento film girati per la Biograph Company tra il 1908 e il 1913; ma anche perché buona parte di questa produzione (sconosciuta anche a molti studiosi) non si vede su grande schermo da diversi decenni e implica una operazione di restauro su larga scala per ristampare in 35 mm centinaia di titoli visionabili finora soltanto in moviola e su copie mediocri.

Il Griffith Project, che ha preso avvio in ordine cronologico presentando film del 1908 e 1909, costituirà dunque una straordinaria occasione per gli studiosi di verificare e mettere alla prova i luoghi comuni della storiografia tradizionale (almeno fino a Sadoul e Mitry) che ha celebrato appunto Griffith come padre del cinema e inventore del linguaggio cinematografico classico (per l'uso del primo piano, del montaggio, ecc.). Ma anche di rivedere i più recenti tentativi di mettere in discussione questo ruolo, relativizzandone l'importanza. È noto infatti come, in particolare nell'ultimo ventennio, una nuova attenzione allo studio del cinema delle origini, alle sue specifiche necessità filologiche e metodologiche, abbia condotto ad acquisizioni storico-teoriche che hanno profondamente modificato l'assetto storiografico precedente, smontando la vecchia idea evoluzionistica di un progressivo perfezionamento del linguaggio cinematografico, dai balbettamenti primitivi alla conquista di quella "sintassi" che sarebbe proprio il cinema di Griffith a inaugurare.

In questa prospettiva, inoltre, a una storia del cinema tendenzialmente lineare, se ne è contrapposta una "pluridirezionale", che muove dai film per affrontare l'intero contesto socioculturale in cui i film vengono prodotti, visti, fatti circolare. Paradossalmente, è proprio il tentativo di abbozzare una storia sociale del cinema delle origini che ha permesso di meglio mettere a fuoco i problemi specifici del suo linguaggio e di notare, in particolare, come nel corso dei primi vent'anni di storia del cinema non si compia tanto un'evoluzione teleologica e lineare del linguaggio cinematografico, quanto piuttosto una successione di modi di rappresentazione o sistemi linguistici, motivata ampiamente in senso socioculturale.

In questo nuovo sfondo storico-teorico, comprensibilmente si è sentita l'esigenza di lavorare soprattutto su ciò che la vecchia storiografia del cinema aveva ignorato o marginalizzato, alle prese con la ricerca dei padri fondatori e il tentativo di delineare le grandi tappe dell'evoluzione del cinema. E, salvo alcune eccezioni (come il bel libro di Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, 1991), il cinema di Griffith è rimasto dunque sostanzialmente fuori dalla grande fioritura di studi sul cinema delle origini che ha caratterizzato gli ultimi vent'anni.

Il progetto di Pordenone viene dunque a rimettere prepotentemente in campo Griffith, e con la massima completezza possibile. È verosimile che questa occasione determinerà un nuovo impulso, una nuova spinta storico-teorica e, ovviamente, un nuovo filone di studi griffithiani. L'impressione è che proprio il corpus Biograph, con la sua vastità quantitativa e l'eterogeneità di generi, soggetti e risultati che comprende, comporterà la riscoperta dell'importanza davvero centrale del cinema di Griffith nel passaggio dai modi di rappresentazione primitivi a quelli caratteristici del successivo cinema classico, anche se non in senso univoco. Il corpus Biograph infatti si presenta sia come una sorta di grande laboratorio di sperimentazione linguistica, sia come straordinario campione dell'immaginario socioculturale del contesto in cui viene realizzato, offrendosi realmente a un'ampia prospettiva di storia sociale del cinema.

A Pordenone questo progetto acquista un senso e una possibilità di funzionamento ulteriore, costituendo il momento centrale di un programma anche più vasto, che quest'anno, per esempio, ha consentito di allargare il contesto andando indietro cronologicamente con la retrospettiva dei film Edison 1890-1900 (con la pubblicazione del monumentale catalogo curato da Charles Musser, *Edison Motion Pictures 1890-1900: An Annotated Filmography*, Smithsonian Institution Press-Le giornate del cinema muto, 1997), o avanti, ampliando il quadro geografico, con una nuova selezione di film dall'Archivio di Pechino, o con la "carta bianca" al Filmmuseum di Monaco che ha permesso di rivedere in un nuovo restauro il celebre *Menschen am Sonntag* (1930) di Siodmak, Wilder, Zinnemann, Ulmer e Schufftan. Griffith, quindi, al centro di un prisma attraverso cui inquadrare di volta in volta diverse relazioni orizzontali e verticali nella storia del cinema, in una prospettiva mobile e plurale.

Tra le pubblicazioni del festival, oltre al primo volume (1907-1908) della filmografia griffithiana curata da Paolo Cherchi Usai (*A Companion to the Multi-year D.W. Griffith Retrospective*, Le giornate del cinema muto, 1997) si segnala il numero speciale di "Griffithiana" (1997, n. 59) dedicato a *A Corner in Wheat*, uno dei più celebri film del primo periodo di Griffith, con un'ampia e dettagliata analisi critica, e il numero speciale di "1895" (ottobre 1997), dedicato alla figura del collezionista William Day, cui le Giornate del cinema muto hanno reso omaggio.

schede

DOMENICO LIGGERI, **Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia**, *Falsopiano, Alessandria 1997, pp. 421, Lit 24.000.*

È molto documentato e attuale il libro di Liggeri, in un momento in cui in Italia si sta cercando di trasformare la commissione censura, alcuni film rischiano di non uscire in sala (come è accaduto per il mercato americano a *Crash* e *Lolita*) e non sembra placarsi il dibattito su quali film si possono trasmettere in certe fasce orarie televisive. La ricchezza principale del testo sta nella mole di dati e di riferimenti a leggi e sentenze lungo diversi decenni, dai film muti a *La dolce vita*, da *Ultimo tango a Parigi* a *Nove settimane e mezzo*. Il testo non si limita però a una raccolta di documenti, ma entra nel vivo dei meccanismi censori attraverso testimonianze dirette di membri delle commissioni di censura, proponendo anche l'elenco dei film vietati ai minori di 14 e 18 anni, e quindi in qualche modo censurati, distribuiti in Italia dal 1982 al 1996. Ne emerge un percorso tortuoso e ricco di aneddoti talvolta ai limiti del surreale, in particolare rispetto all'operato censorio sui film horror ed erotici degli anni settanta, ma anche una preoccupazione di fondo che evidenzia l'importanza della censura anche quando questa non deve operare direttamente. Come sottolinea Gianni Canova nell'introduzione al testo, il libro di Liggeri coglie bene il peso assunto oggi dall'autocensura preventiva, che molti autori e produttori si autoinfliggono per non rischiare di perdere finanziamenti e visibilità, soprattutto sul mercato televisivo.

Michele Marangi

MARCO PISTOIA, **Maurizio Nichetti**, *Il Castoro, Milano 1997, pp. 109, Lit 16.000.*

Presenza anomala nel panorama cinematografico italiano, Maurizio Nichetti è spesso dimenticato o giudicato con sufficienza dalla critica "seria" nostrana, che pure salutò con un'ottima accoglienza il suo esordio con *Ratataplan* (1979), mentre i suoi film successivi sono sovente più apprezzati all'estero che in Italia. Il libro è una buona occasione per conoscere meglio un autore raffinato, un artigiano del cinema che si richiama al senso del fantastico di Méliès, alle atmosfere garbate di René Clair, che confessa di non essere stato un cinefilo prima del suo esordio, ma di avere poi imparato ad amare Fellini, Bunuel, Kubrick e di considerare Dario Argento come l'autore italiano più vicino al suo modo di fare cinema: pur così differenti rispetto ai generi praticati, entrambi lavorano molto con gli story-board, con estrema attenzione ai meccanismi narrativi e alle sorprese che devono far scattare il comico o l'orrore. Il volume di Pistoia, dopo la lunga intervista con Nichetti posta all'inizio, ripercorre cronologicamente l'esperienza artistica del regista milanese, caratterizzata in una prima fase dalla prevalenza della mimica, da *Ratataplan* a *Domani si balla* (1982). Dopo alcuni anni di difficoltà produttive, in cui Nichetti ha lavorato prevalentemente per la televisione, con *Ladri di saponette* (1989) si apre una nuova fase creativa, caratterizzata dalla maggiore complessità narrativa e dalla costante riflessione sulla caducità del reale e sulle necessità di scoprire il lato surreale delle cose che ci circondano, in fiaba come *Volere volare* (1991), *Stefano Quantestorie* (1993), *Luna e l'altra* (1996), che esplicano al meglio l'appartenenza a un genere, quello della commedia fantastica, poco praticato e compreso in Italia.

(m.m.)

ALDO VIGANO, **Storia del cinema storico in cento film**, *Le Mani, Recco (Ge) 1997, pp. 292, Lit 25.000.*

Da *La guerra del fuoco* (Jean-Jacques Annaud, 1981) ad *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), ovvero dalla preistoria alla guerra del Vietnam. Aldo Vigano ha optato per una cronologia basata sulla successione degli eventi storici raccontati e non sulle date di apparizione dei film selezionati. L'obiettivo è quello di individuare cento film che in modo esplicito abbiano tentato di organizzare un discorso sulla storia, divenendo a loro volta documenti, pur nella spettacolarizzazione e/o ideologizzazione degli eventi. Dedicato a cinefili e professori, il libro offre scarne schede critiche di ciascun film: oltre ai dati tecnici e alla trama, si propone una breve analisi stilistica e contenutistica e alcuni riferimenti a eventuali altri film incentrati sullo stesso evento storico. Come sempre in questi casi, la comodità e l'agilità del repertorio devono fare i conti con i criteri di scelta dei titoli e con una inevitabile superficialità nel contestualizzare le singole opere. Lo stesso autore sembra consapevole dei rischi, ma accetta di correrli: nella lunga introduzione fa il punto sulla complessità dei rapporti tra cinema e storia, segnala le difficoltà nell'individuare un vero e proprio genere storico e i criteri personali che gli hanno fatto preferire certe opere ad altre, pur importanti. Vigano sottolinea la necessità di definire meglio un corretto utilizzo didattico dei film, in particolare in relazione a tematiche di questo tipo. Per evitare, da un lato, la semplice evasione ludica e illustrativa, e, dall'altro, la pretesa di conferire al film l'oggettività storica dell'evento rappresentato.

(m.m.)

ALESSANDRO CAPPABIANCA, **Roman Polanski**, *Le Mani, Recco (Ge) 1997, pp. 170, Lit 22.000.*

Probabilmente non esiste cineasta che, come Roman Polanski, pur muovendosi in una dimensione produttiva tipica dello star-system, abbia contribuito a sbriciolare i meccanismi di creazione della spettacolarità nel cinema, facendo alla fine crollare anche le storie meglio costruite, tramite il ricorso a un dubbio, all'assenza di qualche ingrediente fondamentale, a incidenti imprevedibili e inattesi. Risulta interessante che a perlustrare le architetture narrative di Polanski sia un critico cinematografico che è prima di tutto un architetto, autore di testi come *La costruzione del labirinto* (1974), *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80* (1982), *Architettura della visione. Michelangelo Antonioni* (1986). Non a caso Cappabianca, tra i percorsi di lettura dell'opera omnia di Polanski, concentra l'attenzione sulla costruzione claustrofobica degli ambienti, sulla creazione di spazi altri (sogni, deliri, allucinazioni), sull'utilizzo degli abiti e dei costumi come strumenti per rovesciare e ingarbugliare la narrazione. Prezioso l'indice dei luoghi visivi e sonori dell'intera filmografia, contenuto nella parte finale del volume.

Umberto Mosca

Le immagini

A pagina 33, Maury Chaykin in *Il dolce domani*; a pagina 34, *Las abandonadas* di Emilio Fernández; a pagina 35, *Marìa Candelaria* di Emilio Fernández; a pagina 36, *La mujer del puerto* di Arturo Ripstein.

Strumenti

Ventimila voci per adolescenti

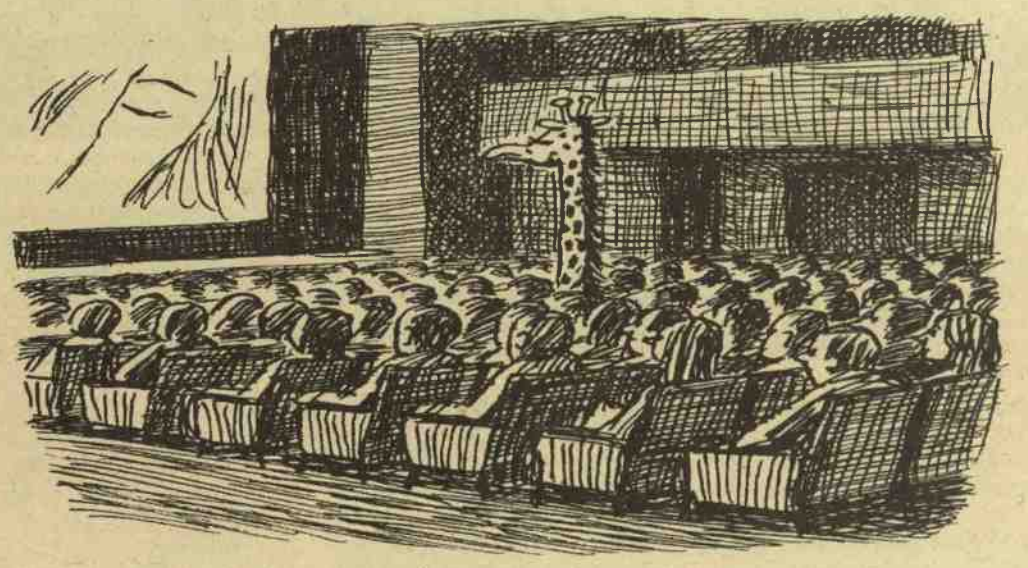
di Anna Cattana e Maria Teresa Nesci

Daic, Dizionario avanzato dell'italiano corrente e Dizionario visuale, *Paravia, Torino 1997, pp. 1385 + 155, Lit 60.000.*

Quando si dice "dizionario di lingua" si pensa di solito al dizionario esteso, che cerca di offrire la raccolta più ampia compatibile con un formato commerciale (per intenderci, quello fra i due chili e mezzo e i tre). E quando si dice "consultare un dizionario" si pensa soprattutto alla ricerca di parole difficili. Ma non tutti i dizionari sono compilati secondo questi criteri di abbondanza ed esaustività. Infatti esistono dizionari "ristretti" in cui la scelta dei termini da definire è fatta ritagliando sottoinsiemi particolari dall'insieme esteso, espressamente per chi non ha bisogno di essere schiacciato (in tutti i sensi) dalle ottanta-centomila voci del dizionario completo, e difficilmente andrà a cercare termini molto tecnici o desueti, regionali oppure derivati, ma ha piuttosto bisogno di conoscere il significato di parole mediamente difficili (del tipo *emolumento*, *medianico*, *edema*, *catarsi*, *fair play*) o di risolvere dubbi di vario tipo su parole comuni (come si scrive il plurale di *provincia* o qual è il presente indicativo di *disfare*).

In commercio esistono numerosi dizionari di formato minore, ma anche all'interno di questa categoria si devono fare delle distinzioni. Esistono quelli con destinatari generici, pensati per chi vuole semplicemente un volume più maneggevole; sono fatti a partire dal dizionario esteso, di cui mantengono lo stile delle definizioni e l'impianto della voce. Chi consulta deve quindi essere in grado di orientarsi nello stile tradizionale del lessicografo: abbreviazioni frequenti, termini specialistici definiti attraverso lo stesso linguaggio specialistico, uso minimo delle risorse grafiche ausiliarie per evidenziare la struttura della voce (spazi, colori, simboli), alta densità di informazione. Diversi e importanti sono invece quei dizionari che, oltre a essere costruiti su di un lessico selezionato, sono destinati a un pubblico specifico, per esempio quello giovanile. Perché è importante disporre di un buon dizionario per ragazzi?

Come ben sanno insegnanti e formatori scolastici, una delle abilità fondamentali che la didattica dell'italiano si prefigge di consolidare e in cui spesso gli studenti sono carenti è proprio l'abilità lessicale (intesa come conoscenza di significati, abilità di scegliere i termini più adeguati al contesto e allo scopo del discorso, capacità di cogliere i rapporti di forma e di significato che legano le parole fra di loro). Il dizionario di lingua sarebbe lo strumento adatto a rispondere a questo genere di dubbi lessicali, ma non gode di molta simpatia, tanto più presso un pubblico di utenti che in fretta e con poco sforzo vuole trovare le risposte che cerca. Sarà per l'impazienza connaturata all'indole infantile e adolescenziale, sarà per la mole spesso inquietante del dizionario e le difficoltà oggettive di consultazione, sta di fatto che la maggior parte dei ragazzi, alla sola idea di sollevare un dizionario, aprirlo e cercare di raccapezzarsi nelle fitte pagine di testo, è colta da un sentimento di avversione che va dalla leggera nausea al panico. Dal momento che i ragazzi non sembrano molto intenzionati ad avvicinarsi di buon grado al mondo dei dizionari, qualcuno ha ritenuto che dovesse essere il dizionario stesso a muovere i primi passi per avvicinarsi ai ragazzi. Ed ecco che la casa editrice Paravia ha promosso, in collaborazione con il linguista Tullio De Mauro, un ambizioso progetto lessicografico, che mira a produrre strumenti non solo adeguati al mondo giovanile in genere, ma soprattutto diversificati a seconda della fascia d'età: in commercio dallo scorso anno si trova il *DIB* (*Dizionario di base della lingua italiana*) per ragazzi dagli otto agli undici anni, mentre quest'anno è uscito il *DAIC* (*Dizionario avanzato dell'italiano corrente*), per la fascia dagli undici ai quindici anni. Di prossima pubblicazione è *Prime parole*, per bambini di scuola elementare.



Quali criteri hanno voluto seguire gli autori per invogliare i giovani alla consultazione? Innanzitutto la scelta del lemmario. A questo scopo non si è proceduto in modo artigianale, scorrendo una lista completa e selezionando in modo intuitivo le parole che sembravano più diffuse o più utili, ma ci si è affidati a metodi più scientifici, utilizzando liste di frequenza ottenute dallo spoglio meccanizzato di una grande quantità di testi in lingua italiana. Già nel 1980 De Mauro aveva elaborato il VdB, un vocabolario di base con le 6690 parole considerate fondamentali nell'insegnamento dell'italiano nella scuola dell'obbligo. Nel 1993 tale lista, estesa a oltre 7000 entrate, era stata allegata al *Codice di stile delle comunicazioni scritte ad uso delle amministrazioni pubbliche*, a cura del Dipartimento per la funzione pubblica della Presidenza del Consiglio dei ministri, un documento che aveva lo scopo di promuovere la stesura di avvisi al pubblico con un'attenzione particolare alla comprensibilità dei testi. Fin qui si trattava di una semplice lista delle parole più usate in italiano. Il passo successivo è stato quello di ampliarla con altri 8000 lemmi circa, e di aggiungere quello che mancava per farne un dizionario, cioè definizioni e informazioni grammaticali: è nato così il *DIB*, a cui ora si è aggiunto il *DAIC*, che definisce altre 5000 parole. Quest'ultimo può essere considerato come il più evoluto dei dizionari di base: oltre questa soglia si dovrebbe passare al dizionario esteso. Nel *DAIC* ci sono 2000 parole fondamentali, contrassegnate dal simbolo della luna piena (*informazione*, *dare*, *patria*); 3000 parole di uso frequente, indicate con la mezza luna (*barca*, *ebreo*, *interiore*); 1500 parole strategiche indicate da una falce di luna (*ingrandire*, *spensierato*, *ventilatore*); 3000 parole contrassegnate da una chiave, "utili per orientarsi nella vita sociale" e per una sempre maggiore padronanza dei linguaggi specifici, derivate dallo spoglio di manuali scolastici di varie materie (*DNA*, *nazismo*, *videoscrittura*). Infine ci sono altre 10.000 parole importanti nell'uso comune (*compact disc*, *sunnita*, *tossina*), per un totale di 20.000 parole definite.

L'altro aspetto curato dagli autori per rendere facile la consultazione riguarda la presentazione grafica della voce e la distribuzione delle informazioni al suo interno. Colori diversi contraddistinguono le due sezioni in cui si articola la voce: in nero tutto ciò che riguarda significato ed esempi, in rosso informazioni accessorie su etimologia, particolarità grammaticali (per esempio forme irregolari dei verbi, oppure femminili e plurali particolari dei nomi), sinonimi e contrari, lessico derivato, ciascuna delle quali è separata dalle altre e contraddistinta da una lettera di riconoscimento.

Infine si è prestata particolare attenzione alla leggibilità delle definizioni e degli esempi, requisito testuale caro a De Mauro. Se è facile rendersi conto che esistono testi più o meno comprensibili al vasto pubblico, meno scontato è conoscere e applicare le regole testuali, sintattiche e lessicali, per far sì che un testo richieda al lettore lo sforzo minimo per essere capito. Il tempo intercorso fra la pubblicazione del *DIB* e del *DAIC* ha dato agli autori la possibilità di rendere alcune voci più comprensibili. Un bell'esempio si trova in *consiglio di amministrazione*, sotto la voce *amministrazione*. Nel *DIB* leggiamo: "organo riunito collegialmente a cui vengono attribuiti poteri decisionali nell'ambito di un'azienda", trasformato nel *DAIC* in "l'insieme delle persone che hanno il compito di prendere decisioni in un'azienda". Altro caso è la frase esempio del lemma *friulano*, che nel *DIB* è "il territorio friulano è situato in una zona sismica", mentre nel *DAIC* diventa "il territorio friulano è situato in una zona in cui sono frequenti i terremoti".

Ancora qualche caratteristica. Ogni definizione ha un esempio e gli esempi sono frasi complete (alla voce *imperioso*, anziché dare come esempio la semplice locuzione *tono imperioso*, il *DAIC* dà l'intera frase "Il direttore si rivolge ai suoi dipendenti con tono imperioso"). È vero che in questo modo si occupa molto più spazio, ma si garantisce una più immediata contestualizzazione della parola, fornendo sia il contorno linguistico del termine, sia un'idea della situazione in cui questo può essere usato. Quando le voci sono di tipo enciclopedico, gli esempi spesso continuano la definizione (in *lombaggine* troviamo "La lombaggine è una fastidiosa forma di reumatismo"), in uno stile che non troviamo nei dizionari estesi ma che è frequente in quelli destinati ai ragazzi.

Essendo il *DAIC*, come il *DIB*, opera destinata ai più giovani non poteva essere trascurato l'apparato iconografico, che ha ricevuto un trattamento particolare proprio per essere messo in risalto e diventare uno strumento autonomo di lavoro: le illustrazioni, anziché essere distribuite nel testo vicino ai lemmi corrispondenti, o raggruppate in tavole interne al dizionario, costituiscono un volumetto isolato, che può essere sfogliato e consultato a parte. Le 138 tavole a colori attraversano 9 temi principali (lo Spazio, la Terra, l'Energia, l'Uomo e il suo corpo, l'Architettura, il Lavoro, le Comunicazioni, l'Arte e lo spettacolo, i Trasporti) e in molte di esse si propongono brevi liste con verbi o aggettivi attinenti alla tavola (per esempio nella tavola "Agricoltura e allevamento" troviamo i verbi *dissodare*, *bonificare*, *irrigare*, *disinfestare*, *fertilizzare*, ecc.; e gli aggettivi inerenti a "terreno": *incolto*, *arido*, *sterile*, *brullo*, *magro*, *bonificato*, *fertile*, ecc.). Sulle cartine geografiche dei continenti, per ogni paese si riportano anche i nomi degli abitanti; così troviamo i Kazaki, i Taiwanesi, i Capoverdini e gli Swazi; inoltre ogni nome che affianca le figure ha il proprio articolo determinativo o indeterminativo, se ci possono essere dubbi su maschile e femminile, e per non dimenticare che l'attribuzione dei lavori non va confusa con quella del genere grammaticale, nella tavola "Medicina" troviamo l'autorevole medico (donna) affiancato dal suo infermiere.

Allegata al *DAIC*, la casa editrice propone agli insegnanti una *Guida didattica*, cioè un repertorio di giochi linguistici ed esercitazioni che stimolano i ragazzi a un uso creativo del dizionario di parole e del dizionario visuale e offrono loro la possibilità di divertirsi imparando. Le proposte non sono graduate per difficoltà, ma si articolano su quattro obiettivi: la dimestichezza nel consultare il dizionario, il consolidamento e l'arricchimento del lessico personale, la capacità di individuare relazioni tra le parole e l'abilità di usare la lingua in modo comunicativo. Generalmente ogni scheda avanza proposte secondo due modalità differenti: la prima richiede la soluzione di giochi di tipo enigmistico o di esercitazioni, mentre la seconda stimola a inventare e costruire esercizi analoghi da proporre ai compagni. Alcuni di questi giochi possono apparire troppo facili e ingenui a un occhio adulto (per esempio scovare il cambio di lettera in "Sfugge qualche errore al correttore di cozze"), ma spesso sono proprio quelli che divertono di più i ragazzi e i bambini.

A pagina 38
un altro intervento
sul Daic,
di Vittorio Coletti

Letteratura

Voci di scrittori italiani, *a cura di Elina Suolahti e Martti Berger, Artemisia, Roma 1997, pp. 303, Lit 30.000.*

Non saranno in molti a sapere che c'è un editore finlandese, con sede a Helsinki, particolarmente interessato a valorizzare la cultura italiana e a promuovere amichevoli scambi fra i poeti di due paesi lontani sulla carta geografica. Specializzata in letterature romanze, la Artemisia pùbblica libri in diverse lingue, con testi originali o in traduzione e in tal caso (se si tratta di opere brevi) con testo a fronte. Questo volume contiene un'antologia esauriente di lettere, letture, conversazioni apparse su "Lengua", rivista bolognese di poesia e letteratura durata più di dieci anni (1982-94) grazie all'impegno redazionale di Katia e Anna Migliori, e di Gianni D'Elia che ne era anche l'ideatore e il direttore responsabile. "Lengua" si richiamò all'esperienza e alle ragioni, o alle contraddizioni, della vecchia "Officina" (uscita a Bologna fra il 1955 e il 1959), di cui riprendeva il programma misto fra sperimentalismo linguistico e critica della separatezza estetica. Vi aggiunse una nuova radicalità, nell'aprirsi a ogni lingua poetica e nell'assumere la poesia come "fatto umano e storico integrale". Oggi l'antologia ci restituisce il clima delle discussioni e la voce di alcuni grandi protagonisti di un Novecento già finito: Bilenchi, Caproni, Fortini, e specialmente Pasolini, l'esempio del poeta dissidente, del vero autore d'avanguardia. Di Pier Paolo Pasolini si leggono qui lettere (del 1956-57) e interventi (dell'estate del 1975). Ma più singolari, anzi straordinarie, sono le poche pagine di Michele Ranchetti che, a colloquio con D'Elia, racconta come a Francoforte, alla fiera del libro, vide e incontrò a dieci giorni dalla morte Pasolini "che andava in giro come un automa, magrissimo, terrorizzato sembrava, completamente fuori di sé...". Chi è interessato all'attività di Artemisia e agli scambi letterari con il mondo finnico, prenda nota dell'indirizzo: Artemisia Edizioni Po Box 912 Fin 00101 Helsinki.

Lidia De Federicis

Storia

CLAUDE MOSSÉ, ANNIE SCHNAPP-GOURBEILLON, **Storia dei Greci**, *La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, trad. dal francese di Anna D'Elia, pp. 587, Lit 69.000.*

La Grecia antica è una cultura "altra" rispetto a quelle odierne e ne abbiamo una ricostruzione e una comprensione lontane dalla completezza; essa tuttavia è stata la culla di una forma di pensiero divenuta universale. L'apparente contraddizione forma il tessuto interpretativo di questo ottimo manuale di livello universitario, che non si limita a raccontare i fatti in modo chiaro ed effi-

cace, ma riesce anche a dare un quadro della civiltà greca il più possibile liberato dal filtro delle innumerevoli interpretazioni riattualizzanti che si sono succedute nella cultura europea. Questo risultato è raggiunto anche attraverso la costante esplicitazione del lavoro di vaglio e di critica delle fonti, archeologiche, letterarie o di altro tipo. In tal modo le autrici rendono conto, attraverso i materiali empirici, del processo di elaborazione delle loro teorie interpretative. Nella trattazione è stato dedicato un ampio spazio all'età micenea e all'arcaismo, di cui Schnapp-Gourbeillon è una specialista. Approfonditi in modo particolare sono gli aspetti sociali ed economici, a cui sono dedicati capitoli a parte anche per le altre scansioni storiche. Spesso molto concisa è invece la narrazione dei fatti politico-militari, soprattutto quelli che vanno dall'ascesa al trono di Alessandro Magno alla conquista romana. L'edizione italiana, curata da Carmine Ampolo, è arricchita da una sezione di fonti e da una bibliografia per problemi. È stato inoltre aggiunto un apparato iconografico molto efficace, utile a mettere il lettore a diretto contatto con alcune testimonianze epigrafiche.

Niccolò Pianciola

Satelliti

ROBERTO LORENZANI, PAOLO VENTURI, **GPS. Global Positioning System**, *Hoepli, Milano 1997, pp. 107, Lit 26.000.*

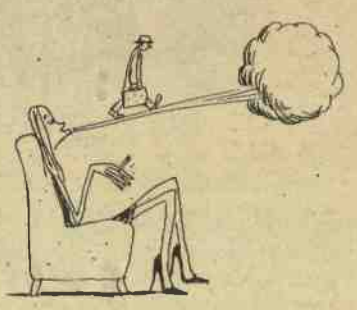
Ventiquattro satelliti in orbita a ventimila chilometri d'altezza sopra la superficie terrestre, una stazione di controllo negli Stati Uniti, a Colorado Springs, quattro stazioni di monitoraggio a cavallo dell'Equatore, strategicamente disposte su esotiche isole nei tre oceani. Che cos'è? È il sistema NavSTAR-GPS, un progetto voluto dal Dipartimento della difesa statunitense e avviato all'inizio degli anni settanta. Esso permette all'utente, munito di apposito ricevitore, di conoscere con elevata precisione qual è la sua posizione sulla Terra, espressa nelle coordinate di latitudine e longitudine. Magro risultato di fronte a tale dispiegamento di mezzi, verrebbe da dire. Ma a ben vedere questo complicato sistema rappresenta oggi la più efficace soluzione di un problema che ha angosciato intere generazioni di navigatori, di mare e di terra: quello dell'orientamento in un ambiente sconosciuto o privo, anche solo per via delle cattive condizioni atmosferiche, di punti di riferimento utili. Il manuale di Lorenzani e Venturi introduce con semplicità e chiarezza al mondo della navigazione satellitare, spiega come si presenta e come si usa correttamente un ricevitore GPS, sottolinea quali sono i limiti del sistema e quali gli errori di interpretazione dei dati in cui più facilmente si può incorrere. Ha finalità soprattutto pratiche: per questo motivo le basi teoriche del sistema sono soltanto accennate e numerosi sono invece gli esempi di navigazione didatticamente utili, anche se, vista l'estrazione dei due autori, il riferimento va spesso all'ambito fuoristradistico, trascurando un po' gli altri settori d'applicazione. Giustamente, e in modo marcato, si pone poi l'accento sui pericoli che possono derivare da un uso troppo disinvolto e non abbastanza ragionato del GPS: le grandi potenzialità del sistema e la sua apparente facilità d'uso portano spesso a trascurare elementari norme di sicurezza quali, per esempio, la consultazione di carta e bussola, ai quali il GPS non intende comunque sostituirsi.

Andrea Filippini

Botanica

ARTHUR W. GALSTON, **I processi vitali delle piante**, *Zanichelli, Bologna 1997, ed. orig. 1994, trad. dall'inglese di Isabella Bloom, pp. 267, Lit 44.000.*

"Scrivere un libro scientifico per un pubblico profano ma intelligente è, nel migliore dei casi, un'impresa difficile". Ma non impossibile. Tanto è vero che la Scientific American Library, nel 1994, è riuscita ad allegare alla propria rivista specializzata, "Scientific America", alcuni ottimi volumi di questo genere, fra cui quello di Galston – professore emerito di botanica alla Yale University. Libro che la Zanichelli ha pensato bene di riproporre al pubblico italiano per ampliare il proprio orizzonte editoriale sul mondo vegetale, composto finora da manuali di giardinaggio di base a cura della Royal Horticultural Society di Londra, oppure da testi universitari. Il volume di Galston è la classica "via di mezzo" fra questi due sistemi di approccio alla botanica. Non tratta di giardinaggio, ma divulga scientificamente e in modo estremamente chiaro tutti i processi che sono alla base della vita dei vegetali, permettendo così a tutti di scoprire quei segreti che si celano dietro all'apparente staticità e inattività delle piante. Anche di quelle più semplici e diffuse. Perché soltanto conoscendo le ingegnose strategie studiate dai vegetali per resistere e adattarsi alle continue sfide della natura, i processi che consentono loro di ricavare nutrimento da terreno e ambiente, e di proteggersi da eventi climatici o predatori, si può affrontare in modo intelligente e consapevole il giardinaggio o l'interesse dilettantistico per la flora di un determinato ambiente naturale.



Elena Alleva

Ambiente

Ecologia domestica. Una guida pratica per il consumatore intelligente, *a cura di Gianni Moriani, Muzzio, Padova 1997, pp. 235, Lit 24.000.*

Che cos'è un detersivo ecologico? Cosa vuol dire che troppa carne fa male? Come si fa a consumare meno? Cosa c'è che non va negli additivi chimici? Per chi si senta a disagio nei suoi panni di consumatore a dismisura e nello stesso tempo non si accontenti di risposte va-

ghe e luoghi comuni, *Ecologia domestica* può essere un utile strumento. Il libro non si propone tanto di dare buoni consigli (anche se qualcuno lo dà) e di trarre sconsolate conclusioni sul destino del nostro pianeta, quanto di spiegare con cura da quali elementi è composto l'ecosistema costituito dal nostro appartamento: cosa contengono i cibi di cui ci nutriamo, di cosa sono fatti e quali effetti hanno i prodotti che utilizziamo per la pulizia, come funzionano i flussi di energia, di luce, di calore, di acqua, di prodotti e di rifiuti dai quali è composta la nostra vita quotidiana. Un proposito ambizioso, mantenuto con maggiore puntualità in alcune parti (soprattutto quelle sui detersivi e quelle sui rischi alimentari e tossicologici) e in modo un po' più sbrigativo in altre (ad esempio quella sugli elettrodomestici). Alle sezioni analitiche, alle tabelle e agli elenchi, si alternano pagine più vivaci e discorsive (come quelle dedicate alla storia del sapone) e alcuni suggerimenti pratici.

Norman Gobetti

Una grande impresa

di Vittorio Coletti

Tullio De Mauro, uno dei più importanti studiosi della lingua italiana, ha cominciato da qualche anno ad applicarsi a una parente della linguistica tanto povera (nella bibliografia specialistica) quanto importante (nella società e sul mercato): la lessicografia. Dopo il *Dib* (*Dizionario di base della lingua italiana*), rivolto ai bambini delle elementari, esce ora il suo *Daic* (*Dizionario avanzato dell'italiano corrente*) per quelli delle medie e del biennio delle superiori. Va detto subito che questi dizionari "juniores" non sono il frutto di una riduzione sommaria di qualche fratello maggiore rivolto agli adulti, ma sono vocabolari pensati appositamente per i giovani studenti.

De Mauro è entrato con consapevolezza nuova nel settore al tempo stesso più vistoso e meno meditato della nostra lessicografia: la costituzione del lemmario. I lemmari dei nostri dizionari sono infatti, perlopiù, frutto di acquisizioni progressive a partire da una base, determinata una volta per tutte dai grandi repettori enciclopedici (Treccani soprattutto) e dai maggiori lessici ottocenteschi. Il lemmario risulta così un composto ibrido, che riflette generazioni, bisogni diversi degli utenti e destinazioni diverse delle opere. La porzione di materiale di riporto, di trascinamento inerte dal passato è considerevole ancor oggi; la dinamica del lemmario, da un'edizione all'altra, è principalmente quella dell'accumulo, della somma. Le forme antiche, richieste dalla scuola che legge i classici, sono registrate con una generosità spesso superiore al necessario; i neologismi, vanto degli uffici commerciali, crescono a dismisura e troppo in fretta.

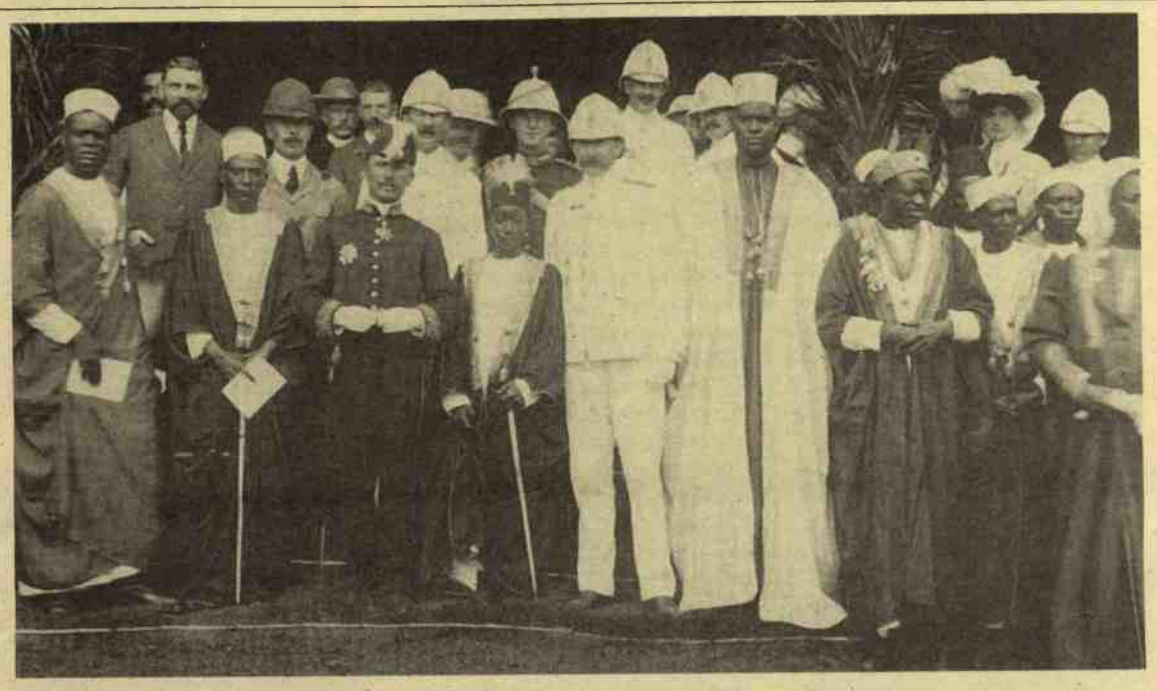
De Mauro ha cominciato a ripensare il lemmario, considerandolo un insieme integrato e orientato, frutto di selezione e non di addizione. E partito, come era giusto fare, dalla prima utilizzazione di un dizionario, dai primissimi anni di scuola. Ha fissato un lessico di base, fatto di parole fondamentali, di altre molto frequenti nell'uso, di alcune di grande disponibilità e, nel *Daic*, di un certo numero di parole chiave indispensabili per "orientarsi nella vita sociale" e per accedere alle più importanti discipline. La parte di lemmario che ne è risultata ha così dei confini e un senso e risente della combinazione di due fattori che la lessicologia in passato non ha mai messo nel dovuto rapporto: quello della frequenza delle parole (radiografia dell'uso, specchio del reale) e quello della loro utilità (proiezione, modello ideale). De Mauro ha potuto mettere a frutto le ricerche da lui patrocinate col *Lip* (*Lessico dell'italiano parlato*) e con altre iniziative analoghe volte a costituire un vocabolario di frequenza della lingua corrente operando su *corpora* di testi vastissimi e molto diversificati. È anzi presumibile che le prossime puntate dei suoi dizionari tengano conto di altre acquisizioni ottenute con quelle ricerche.

I dizionari della lingua sono sempre anche un po' delle piccole enciclopedie e come tali vengono usati. Questa dimensione è causa di non pochi interrogativi nella costituzione del lemmario: si pensi solo ai nomi geografici, con i quali non si sa mai fin dove arrivare (nel *Daic*, ad esempio, c'è colombiano ma non ecuadoriano) o alla sterminata terminologia scientifica e tecnologica. Ma anche nella registrazione della lingua comune nascono continuamente problemi: basti pensare ai numerali, potenzialmente infiniti e per i quali si potrebbe ipotizzare in futuro una drastica selezione che ammetta solo quelli con valore sostantivale specifico (tipo il quarantotto, il centotredici, ecc.); oppure ai forestierismi, in costante afflusso e deflusso e per i quali continuo a ritenere indispensabile il filtro di dizionari specializzati. Nelle diecimila parole che fanno da contorno e ampliano il lessico di base il *Daic* ha cercato e ottenuto un buon compromesso tra i tanti fattori tra loro difficilmente compatibili che concorrono oggi al genere "dizionario". Il lusinghiero risultato già raggiunto fa attendere con interesse e viva curiosità il seguito di questa grande impresa lessicografica.

Mondo

Teorie monetarie eterodosse

di Marina Colonna



Da più di due secoli la teoria monetaria ortodossa (o dominante) sostiene che la moneta non ha alcun ruolo – è "neutrale" – rispetto alla determinazione delle variabili reali del sistema (livello, composizione e distribuzione della produzione), ma serve solo a fissare il livello generale dei prezzi. In particolare, essa ipotizza un rapporto di causalità tra moneta e prezzi tale per cui sono le variazioni della quantità di moneta a determinare variazioni del livello dei prezzi, e non viceversa.

La denominazione che le è stata attribuita, "teoria quantitativa della moneta", è diventata di uso corrente solo alla fine del secolo scorso, ma i primi rudimenti risalgono agli scritti di Jean Bodin nel XVI secolo, e già nel 1752 David Hume ne aveva fornito un'esposizione sorprendentemente dettagliata. Nella sua versione cambridgense degli inizi del nostro secolo, essa costituisce ancora oggi il fondamento di quel corpo di dottrine noto come monetarismo, la cui tesi centrale, per riprendere Milton Friedman, è che "l'inflazione è sempre e ovunque un fenomeno monetario".

L'affermazione di questa teoria per un periodo così lungo, e la rispondenza alla realtà dei fatti che i suoi sostenitori le hanno attribuito, è stata, fin dall'inizio, tutt'altro che incontrastata: le obiezioni che essa ha sollevato sono state così radicali e ricorrenti da generare un dibattito ancora oggi in corso.

Il pensiero "eterodosso" contemporaneo affonda le sue radici in questa lunga e travagliata storia che ha inizio nel 1797 con la controversia tra i bullionisti (sostenitori della convertibilità dei biglietti della Banca d'Inghilterra) e gli antibullionisti, all'epoca in cui il governo britannico, a causa del continuo deflusso di riserve auree provocato dalla guerra con la Francia, sospese la convertibilità della sterlina e diede vita a un sistema monetario in aperto contrasto con la dottrina dominante. Il ripristino della convertibilità nel 1821 e, d'altra parte, il continuo ripetersi di lunghi periodi di instabilità finanziaria fino al 1866, accesero nuove polemiche, questa volta, tra la Currency School (che si riallacciava alla tradizione bullionista), la Banking School e la Free Banking School. La superiorità del regime di convertibilità (Gold Standard) rispetto a quello di carta moneta inconvertibile non fu più tema di discussione. Ma su questioni fondamentali di teoria (la desiderabilità di un monopolio dell'emissione delle banconote, l'utilità di una banca centrale, la definizione di moneta, la necessità di nuove regole statutarie per regolarne l'offerta) la divergenza dei rispettivi punti di vista si accentuò ulteriormente.

Le tesi "eterodosse" sostenute da Thomas Tooke e William Newmarch (1826-57) e da John Fullarton (1844), i maggiori esponenti della Banking School, possono essere così sintetizzate: 1) Le variazioni dei prezzi dei beni dipendono da alterazioni nei costi di produzione dei beni stessi o da cause accidentali che modificano le condizioni della loro offerta, non dalle variazioni della quantità di moneta. 2)L'offerta della massa monetaria complessiva comprende, oltre alla moneta metallica e ai biglietti della Banca centrale, anche i depositi, le cambiali e qualsiasi forma di credito che possa svolgere il ruolo di moneta nelle transazioni giornaliere. Questo implica che le variazioni della quantità di moneta (in questa accezione estensiva) siano fuori dal controllo della Banca centrale, e che esse siano l'effetto, e non la causa, di variazioni nell'ammontare delle transazioni e nei prezzi (questo rapporto di causalità inverso tra moneta e prezzi si identifica con l'odierna nozione di moneta endogena. 3) L'emissione, da parte del sistema bancario, di banconote date in prestito con sufficienti margini di garanzia non può mai essere in eccesso rispetto al fabbisogno del commercio. Alla scadenza, il debito viene rimborsato e la quantità di moneta inizialmente immessa nella circolazione viene a essa sottratta, lasciando inalterato lo stock di moneta: riflusso ed emissione si pareggeranno sempre (dottrina del riflusso). A questa dottrina si riallaccia la tesi secondo cui la circolazione monetaria può e deve adattarsi alle "esigenze del commercio": aumentare quando l'attività economica prospera e ridursi quando declina (*"needs of trade" doctrine*). 4) Una riduzione del tasso d'interesse sul credito bancario non necessariamente si accompagna, come vorrebbe la teoria dominante, a un aumento dei prezzi dei beni. Secondo Tooke, l'evidenza empirica che, al contrario, vede coesistere bassi tassi d'interessee e bassi prezzi o alti tassi d'interesse e alti prezzi può essere spiegata dal fatto che riduzioni persistenti del tasso d'interesse, riducendo i costi di produzione dei beni, portano, attraverso l'operare della concorrenza tra i produttori, a una riduzione dei loro prezzi.

Sul piano legislativo, la scuola di Tooke fu definitivamente sconfitta nel 1844: la sua tesi riguardo alla relazione tra moneta e prezzi fu giudicata dal rivale Robert Torrens "il più sbalorditivo tra i molti, sbalorditivi errori", e, alla fine del secolo, la convenienza del Bank Charter Act del 1844 – un prodotto delle idee della Currency School – non era più nemmeno in discussione. Alla morte di Tooke (1858), Marx scrisse: "L'amico Tooke è morto, e con lui l'ultimo economista inglese di qualche valore".

In realtà, le idee originarie della Banking School non sono mai andate perdute. Esse hanno sollevato un insieme di problemi veri, la cui forza è testimoniata dal fatto che essi sono riemersi più volte, e che hanno continuato a generare violenti conflitti: negli anni venti e trenta di questo secolo, negli anni settanta, ai giorni nostri. Da questo punto di vista, può essere significativo ricordare David Laidler quando, nel 1991, scrive: "La controversia monetarista sull'inflazione degli anni settanta [del nostro secolo] è stata, per certi versi, solo l'ultimo round di un dibattito centenario".

Le due monografie e le due raccolte di saggi sulle quali qui si richiama l'attenzione sono per l'appunto un'espressione delle controversie che si sono riaccese a partire dagli anni settanta, viste dal versante antimonetarista. Si tratta, va detto subito, di un versante tutt'altro che omogeneo e molto frammentario. I numerosi saggi che vi compaiono, infatti, attingono non soltanto alle idee della Banking School, ma anche, tra le altre, alle opere di Knut Wicksell e di John Maynard Keynes.

Il volume a cura di Deleplace e Nell presenta due filoni di pensiero eterodosso: quello dei postkeynesiani, rappresentato nei contributi di Hyman Minsky, Paul Davidson, Basil Moore (capitoli 1-3), Jan Kregel (capitolo 25), e quello dei teorici del circuito monetario, tra i quali Bernard Schmitt, Augusto Graziani, Alain Parguez, Jean Cartelier (capitoli 4-7). Il compito non facile che i due curatori si sono assunti nella lunga introduzione, in due capitoli intermedi e nella postfazione è stato quello di inquadrare i numerosi contributi precisando somiglianze e divergenze tra i due approcci, le possibilità d'integrazione reciproca e le rispettive lacune.

L'obiettivo comune dei vari autori è quello di considerare i meccanismi monetari come parte integrante ed essenziale del più generale funzionamento di un'economia capitalistica avanzata, e cioè di costruire un modello in cui la moneta abbia ragione di esistere, e non sia neutrale. Questo obiettivo, a sua volta, si integra con l'altro di fornire un più solido e coerente fondamento alla nozione keynesiana di equilibrio di sottoccupazione, liberandola dalle ipotesi di rigidità che le sono state attribuite.

Come osserva Graziani nel capitolo 5, un aspetto innovativo dei postkeynesiani attuali è dato dall'attenzione che essi prestano all'offerta di moneta e al finanziamento delle imprese. Sotto questo profilo, si è determinata una convergenza con i teorici del circuito: sia per gli uni che per gli altri la non neutralità della moneta viene spiegata attraverso un processo di determinazione endogena dell'offerta di moneta, anche se persistono notevoli differenze sulla definizione di tale processo. In realtà, l'analisi di questo problema costituisce la parte più interessante del contributo teorico di entrambi gli approcci, e anche il punto di più evidente contrasto con la teoria ortodossa. Secondo i monetaristi, infatti, l'unico canale attraverso cui le forze finanziarie incidono sull'attività economica è quello dell'offerta di moneta la quale, a sua volta, può essere modificata soltanto dalle autorità monetarie. Le fluttuazioni della domanda e dell'offerta di credito sono soltanto un riflesso dei mutamenti nel saggio di crescita dell'offerta di moneta. Ne consegue che per i monetaristi le istituzioni finanziarie non hanno alcuna importanza. Come osservano Perry Mehrling (capitolo 10) e Robert Pollin (capitolo 18), la divergenza abissale che si è creata negli ultimi trent'anni tra i profondi cambiamenti istituzionali nel settore finanziario e l'elaborazione teorica tradizionale hanno imposto, e impongono, un approccio fermamente radicato nelle diverse e mutevoli realtà istituzionali. Scrive Pollin: "Tooke ha aperto la porta al vero tipo di analisi istituzionale che oggi sembra così appropriato (...) Uno dei principali interrogativi della teoria economica contemporanea è perché questo approccio, che sembrava così promettente negli anni sessanta, è stato completamente trascurato proprio quando la realtà del rapido cambiamento nei sistemi finanziari si profilava davanti ai nostri occhi".

Il volume a cura di Cohen, Hagemann e Smithin è in parte un'utile integrazione della precedente raccolta, nel senso che ne esamina alcuni contributi. Hans-Michael Trautwein (capitolo 1), ad esempio, chiarisce le difficoltà di determinare prezzi e produzione nei modelli fondati sull'ipotesi di un'economia di puro credito. Questi modelli sono usati soprattutto dai teorici del circuito. Marc Lavoie (capitolo 5) mostra come alcuni aspetti dell'ipotesi di "fragilità finanziaria" elaborata da Minsky negli anni cinquanta siano riconducibili alla teoria dei fondi mutuabili, cioè alla versione che D.H. Robertson ha dato della teoria monetaria ortodossa intorno al 1940. Marcello Messori esamina l'approccio dei nuovi keynesiani e

▶

Riferimenti bibliografici

Money in Motion. Post Keynesian and Circulation Approaches, a cura di Ghislain Deleplace e Edward J. Nell, Macmillan-St. Martin's Press, London-New York 1995, pp. XIII-770.

Money, Financial Institutions and Macroeconomics, a cura di Avi J. Cohen, Harald Hagemann e John Smithin, Kluwer, Dordrecht 1997, pp. XVI-298.

Thomas J. Palley, *Post Keynesian Economics. Debt, Distribution and the Macroeconomy*, Macmillan-St. Martin's Press, London-New York 1996, pp. XIV-239.

Sergio Destefanis, *The Macroeconomic Analysis of Price and Wage Flexibility*, Ashgate, Aldershot 1998, pp. 300.

spiega perché la loro adesione alla teoria dei fondi mutuabili non consente di perseguire l'obiettivo keynesiano di integrazione della moneta e del credito.

Alla molteplicità dei punti di vista che le due raccolte documentano si contrappone il tentativo coraggioso di Thomas I. Palley di ricomporre in un modello unitario il pensiero postkeynesiano, attraverso la rielaborazione e la sintesi dei contributi di James Tobin, Nicolas Kaldor, Sidney Weintraub, Hyman P. Minsky e di Paul Davidson. L'analisi viene estesa fino a comprendere l'intero settore finanziario, e giunge a definire la nozione di finanza endogena (si veda anche il capitolo 19 della raccolta di Delaplace e Nell).

E noto che gli aderenti alla teoria macroeconomica ortodossa contestano che Keynes abbia saputo dimostrare che un'economia perfettamente concorrenziale, con prezzi e salari monetari flessibili, possa perdurare in una posizione di equilibrio con disoccupazione involontaria. Due sono gli argomenti più spesso richiamati a sostegno di questa tesi: 1) una riduzione del livello generale dei prezzi accresce il valore reale dei saldi monetari degli individui e induce un aumento della loro spesa (effetto Pigou); 2) una riduzione del livello generale dei prezzi, determinando un aumento del valore reale dell'offerta di moneta, riduce il tasso d'interesse e stimola un aumento della spesa per investimenti (effetto Keynes). Conseguentemente, una riduzione dei salari monetari, provocando una riduzione dei prezzi, può accrescere la domanda aggregata e ripristinare l'equilibrio di piena occupazione.

La monografia di Palley vuole essere una risposta ordinata e coerente a questa obiezione dimostrando che una riduzione del livello dei prezzi e dei salari monetari riduce, non aumenta, il livello della produzione e dell'occupazione. Dal lato dell'offerta aggregata, una deflazione dei salari nominali accompagnata dall'aspettativa di prezzi futuri più bassi, ridurrà la produzione e l'occupazione corrente se le imprese prevedono di non poter coprire i loro costi monetari di produzione (effetto flusso di cassa). Dal lato della domanda aggregata, una riduzione di prezzi e salari nominali migliora la posizione dei creditori aumentando il valore reale dei loro prestiti, mentre peggiora quella dei debitori, aumentando il valore reale dei loro debiti (effetto debito interno di Fisher). Se la propensione marginale alla spesa dei debitori è maggiore di quella dei creditori, la riduzione dei prezzi ridurrà la domanda aggregata e, con essa, la produzione e l'occupazione. La coesistenza dell'effetto debito di Fisher e dell'effetto Pigou (di segno opposto) implica che vadano specificate le circostanze in cui essi operano. Ma qualunque sia l'entità dell'effetto debito di Fisher, si può dire di esso ciò che un tempo Don Patinkin disse dell'effetto Pigou: ai fini della teoria non ha importanza che l'effetto sia piccolo, è importante che esista.

Il meccanismo descritto si regge sull'ipotesi che i debiti siano espressi in moneta, e ciò significa che il loro prezzo nominale è fisso. Questa assunzione è coerente con l'impostazione postkeynesiana per la quale, come osserva anche Davidson, "l'economia in cui viviamo (...) fa uso di contratti stipulati in moneta (...) Assumere impegni contrattuali nominali è un metodo saggio quando si ha a che fare con autentica incertezza riguardo al futuro".

È proprio a questa saggezza, oltre che alla determinazione endogena dell'offerta di moneta, che i postkeynesiani affidano la non neutralità della moneta.

Il libro di Sergio Destefanis apre un nuovo fronte nell'ambito delle teorie non ortodosse e, in particolare, introduce ai contributi di una scuola nota come nuova macroeconomia keynesiana. Si tratta di autori che hanno accettato la sfida di ottenere risultati keynesiani (integrazione tra teoria della moneta e teoria della produzione; determinazione dell'equilibrio di sottoccupazione) a partire dai modelli microfondati e con aspettative razionali elaborati nell'ambito della nuova macroeconomia classica che oggi interpreta la nuova ortodossia.

Destefanis analizza l'impatto macroeconomico della flessibilità di prezzi e salari, e in particolare le implicazioni del meccanismo di aggiustamento di prezzi e salari per il livello di attività dell'economia italiana. I risultati empirici ottenuti mettono in evidenza un ruolo dell'indicizzazione salariale in linea con quanto suggerito dalla letteratura Gray-Fischer (reinterpretabile anche alla luce di alcuni dei meccanismi suggeriti da Keynes nel capitolo 19 della *Teoria generale dell'interesse e della moneta)*. Dato questo ruolo dell'indicizzazione, il fatto che la relazione tra volatilità aggregata e settoriale influenzi la relazione tra shock nominali e livello di attività suggerisce che gli shock nominali abbiano un impatto maggiore sui settori dalla posizione debitoria più fragile (vi è quindi un ruolo per le variabili finanziarie analogo a quello suggerito da Greenwald e Stiglitz).

Mordechaj Gebirtig
Le mie canzoni
Testi, spartiti, musicassetta

Lidia Beccaria Rolfi e Bruno Maida
Il futuro spezzato
I nazisti contro i bambini

Editrice La Giuntina - Via Ricasoli 26, Firenze

Guicciardini: genesi di una traduzione

di Bernard Simeone

FRANCESCO GUICCIARDINI, **Écrits politiques (Discours de Logrono, Dialogue sur la façon de régir Florence)**, *Puf, Paris 1997, trad. dall'italiano di Jean-Louis Fournel e Jean-Claude Zancarini, pp. 357, FF 198.*
FRANCESCO GUICCIARDINI, **Histoire d'Italie**, *Robert Laffont "Bouquins", Paris 1996, trad. dall'italiano di Jean Louis Fournel e Jean-Claude Zancarini, 2 voll., pp. 1920, FF 350.*

Nel 1988 Jean-Louis Fournel e Jean-Claude Zancarini hanno tradotto i *Ricordi* di Guicciardini, nel 1993 un volume di sermoni, scritti politici e documenti del processo a Savonarola. Oggi siamo loro debitori in lingua francese della monumentale *Storia d'Italia* della quale non esisteva finora alcuna traduzione moderna; le ultime versioni risalgono infatti al 1568 (Jérôme Chomedey) e al 1738 (un misterioso Favre, la cui opera venne ritoccata da un certo Georgeon). Parallelamente gli stessi traduttori pubblicano le due principali opere di Guicciardini in tema di teoria politica, il *Discorso di Logrogno* e il dialogo *Del reggimento di Firenze*.

Non si tratta di tornare in questa sede, per il lettore italiano, sulla sostanza di queste opere, bensì di capire perché i traduttori si sono cimentati con tanto rigore e costanza per rendere in francese i momenti cruciali del pensiero politico italiano nel Quattro e Cinquecento, e questo proprio nell'ultimo decennio.

Si è trattato in modo solo accessorio, per Fournel e Zancarini, di assolvere un compito verso i lettori i quali non riuscivano da molto tempo ad accedere ai testi di Savonarola e Guicciardini, adombrati in Francia dalla fama – appesantita dal controsenso – di Machiavelli. Il laboratorio animato da Fournel e Zancarini svolge un'intensa attività di esegesi e di traduzione presso l'École Normale Supérieure di Fontenay - Saint-Cloud e sviscera una preoccupazione e un desiderio che nessun quadro istituzionale, anche il più aperto e il più libero, riuscirebbe a soddisfare: inventare in francese la traduzione di una lingua nascente – la quale non è più latino – che parli di politica, al servizio di un pensiero che si sta staccando dal diritto, dalla teologia e dalla retorica e si sta liberando sia del modello forgiato da Tommaso d'Aquino sia di una lettura della storia ancorata all'esperienza comunale. Si tratta di uno scrupolo di traduzione la cui intensità si accorda sia con l'atto di rottura che queste opere hanno costituito per il loro tempo, sia con l'atto critico al quale le si può sottoporre oggi.

Inventare, tramite l'esercizio della traduzione, una lingua francese capace di dire l'inquietudine civica e morale dei pensatori italiani dell'epoca non significa compiere una semplice traslazione. La fedeltà risponde in questo caso a un'esigenza resa piuttosto bene dalla parola – ormai screditata – "prassi" (ovvero una pratica cosciente di sé): intendiamo con questo che il rigore lessicale, storico e filosofico dimostrato da Fournel, Zancarini e dai loro collaboratori proviene da ricercatori e traduttori che vogliono superare gli steccati disciplinari tra linguisti, storici e filosofi e sperano quindi di trovare nella lettura di Savonarola e di Guicciardini dei concetti che possano, dopo oltre quattro secoli, permettere di afferrare – di fare affiorare – la realtà politica e morale di questi anni.

Così, per Zancarini, l'erudizione – nel senso più ampio e attivo del termine – s'impone soltanto a partire dallo smacco di una delle principali componenti del suo impegno politico nel '68: il radicalismo. Dice Zancarini: "L'erudizione diventava il terreno dove, rispetto ai testi e a me stesso, si poteva mettere in atto una morale personale che prolungasse quella che era stata mia durante gli anni della militanza, e che si fondasse sull'esigenza di non barare".

Finito il '68, alla domanda: "E ora, che fare?", Zancarini rispondeva: "So leggere, so tradurre, constato che leggere e tradurre hanno a che vedere con la nominazione del reale nella sua complessità, nella sua stratificazione, nella varietà dei contesti". Quando si è trattato di intraprendere il lavoro nelle opere di Savonarola e di Guicciardini, importava che Zancarini verificasse in se stesso quel gusto dei concetti, una condizione di un gusto reinventato per il politico, se con questo s'intende una coscienza estrema della qualità (o, sostanza) di un'epoca.

Nel Cinquecento Guicciardini, spettatore del marasma italiano, di una Roma saccheggiata, e di tutti gli effetti del "malgoverno", propone con la *Storia d'Italia* il risultato di quarant'anni di guerra, dove i tentativi di un nuovo pensiero politico non hanno allontanato lo spettro del disastro, in un paese che ancora non esiste, in un mosaico di stati abbandonati alle strategie delle monarchie straniere e alle loro truppe rapaci. Certo, parte dell'ispirazione guicciardiniana nasce in questo lutto della "libertà d'Italia", ma nel suo libro principale appare di gran lunga più importante la tensione della volontà: capire e fare capire, continuare nonostante tutto a concepire la scrittura come un atto politico.

Per Jean-Louis Fournel il desiderio di tradurre Guicciardini è nato da una rottura con un discorso ideologico troppo globale, da una leggibilità eccessiva, inadatta ad afferrare la complessità delle determinazioni che creano l'evento. A questo riguardo, a Fournel importava evitare la trappola Machiavelli, un autore la cui immagine veniva turbata dalla nozione caricaturale di "machiavellismo" e il cui obiettivo era stato troppo spesso strumentalizzato. Per sfuggire a questa trappola – ovvero capire Machiavelli a partire dalle condizioni in cui sorse la sua opera – occorreva portare lo sguardo verso i buchi neri, le assenze nel paesaggio intellettuale francese di Savonarola (visto come una caricatura di monaco illuminato o fanatico) e Guicciardini (considerato spalla di Machiavelli e semplice rappresentante dell'oligarchia fiorentina). Occorreva evitare di scrivere la storia tenendo conto unicamente delle punte: in altri termini, sfuggire a una lettura isolata del *Principe*.

Tradurre Guicciardini, e soprattutto la sua *Storia d'Italia*, diventava prioritario, tanto più che questo lavoro poteva iscriversi in modo durevole: quali altri autori si sarebbero presi a cuore di rendere nuovamente quelle migliaia di pagine in francese? Per quanto riguarda Savonarola, la traduzione si sarebbe imposta con la lettura di Guicciardini, dato che nel suo libro questi attribuiva un posto inaugurale all'anno 1494 e all'effimera repubblica savonaroliana che seguì. Per Fournel così come per Zancarini, Savonarola non era l'apocalittico predicatore di cui una certa tradizione trasmetteva l'immagine allucinata, bensì il più radicale oppositore alla figura del tiranno, un essere tormentato dallo spazio laico e dagli affari della città. Le domande che i traduttori si sono poste vertevano sul come un religioso avesse potuto, a un certo punto del suo percorso, rappresentare più di una parola legittima e impegnare il proprio corpo, persino i propri atti, come incarnazione di una legittimità trascendente.

Per i traduttori Machiavelli, Savonarola e Guicciardini, nonostante alcune apparenze (in particolare il frequente ricorso operato da Machiavelli al modello antico di fronte a situazioni di crisi che egli si sforza di decifrare), condividono la stessa coscienza del carattere unico, irriducibile della storia immediata, contemporanea, e questo modifica in modo radicale il rapporto, il possibile intreccio tra passato e presente. Ormai non vi è più nulla di scontato nell'uso delle parole, delle nozioni e dei modelli più ricorrenti della tradizione politica.

Riguardo a Guicciardini la lettura di Fournel e Zancarini è fondata sulla convinzione di trovarsi di fronte a un autore che non propone il disegno complessivo della città ideale, bensì i concetti necessari per decifrare i tempi moderni. Ne deriva l'insistenza con la quale i traduttori sottolineano che Guicciardini, più di Machiavelli e Savonarola, rinuncia a ogni modello

mentre cerca di capire, ovvero di prendere in considerazione la "condizione dei tempi"; insomma si tratta di un'apertura inedita del pensiero alla nozione di evento.

Una tale apertura caratterizza anche, in modo estremamente mimetico, il procedimento usato dai traduttori, i cui imperativi riproducono con esattezza quelli del pensiero di Guicciardini. Infatti come si può tradurre se non con una precisione esasperata colui che per primo si è impegnato a leggere la realtà politica al di fuori di ogni ordine prestabilito e quindi con un'inedita attenzione ai fenomeni in quanto tali, nella loro più assoluta singolarità?

Tradurre (questo riappropriarsi mitico di un'apparizione primordiale) non basta però a fare emergere i concetti dall'opera: la parte dedicata alle prefazioni, alle note è destinata a una continua crescita.

Tramite un procedimento meticoloso i traduttori hanno riconosciuto in Guicciardini, al di là del rilievo esatto compiuto sui fatti, un'esigenza etica che gli veniva negata dalla tradizione critica dominante, la quale vedeva nella sua opera "il vangelo di una generazione corrotta". Questo ha significato non capire quello che affermano Savonarola e Guicciardini, ovvero che la "qualità dei tempi" – vale a dire, in un certo qual modo, la congiuntura – rivela in modo implacabile la "qualità degli uomini".

Questa epoca però, la nostra, nella quale si svolge il lavoro di Fournel e Zancarini, da cosa è caratterizzata? Forse da una certa perdita perversa dei contatti con il reale, altrettanto violenta, sotto l'apparenza del consenso, di forme anteriori, più frontali, dell'antagonismo tra gli uomini. Vi sono individui che sfruttano la confusione e altri che la subiscono. Come può questo stato di cose, in cui il predominio dell'economia, dei suoi criteri, e i discorsi incantatori sul "pensiero unico" pretendono di rendere impossibile la guerra in Europa, echeggiare in qualche modo lo stato di guerra dell'Italia dove vissero Savonarola e Guicciardini? In altri termini: in quali condizioni vengono oggi recepiti questi autori? Questa traduzione fornisce strumenti che possano contribuire a decifrare conflitti finora impliciti e a renderli produttivi in ambito collettivo e morale? Si tratta di una domanda che, a un livello apparentemente "innocuo", i traduttori non eludono e che si esprime soprattutto nella figura di Savonarola, nella sua reiterata ingiunzione ("Firenze non fare sangue") e nella sua incapacità di pensare al tormentoso problema di cosa fare del nemico.

Una simile esperienza di traduzione bicefala è stata resa possibile, a partire dal 1986 e attraverso l'approfondimento di migliaia di pagine, unicamente dal lungo sodalizio intellettuale tra i due traduttori, il quale ha permesso di esplicitare le regole di una collaborazione: sinergia, complementarità, dialettica, esigenza di chiarezza; altrettante componenti che hanno fortificato l'impresa e hanno saputo darle stabilità nel tempo, preservandone l'acutezza.

(trad. dal francese di Sylvie Accornero)

Il ritmo del remo

di Costanza Ferrini

MONCEF GHACHEM, **Orphie**, *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, Saint-Nazaire 1997, pp. 94, FF 110.*

Moncef Ghachem è tra i più grandi poeti contemporanei a cantare il Mediterraneo, come possono testimoniare, tra le altre, le raccolte *Cap Africa* (L'Harmattan, Paris 1989) e *Orphie* in particolare. E chi meglio di lui può raccogliere i silenzi e le urla della distesa blu, che frequenta da sempre, da quando ha aperto gli occhi nel 1946 nella casa di pescatori di Mahdia, città faro dell'epoca fatimida e gemella di Mazara del Vallo sulla sponda sud. La sua non è dunque una frequentazione balneare, ma un amore antico che nasce da una conoscenza profonda, viscerale, dell'elemento che ha dato da vivere, prima di lui, a suo padre. I suoi versi sgorgano dalle vene, dalle mani, dallo sguardo, dalla "lingua irsuta del sole", ritmata dalla tensione del corpo che rema, che tira a bordo le reti, che smaglia il pesce cercando di accorciare la sua agonia. Dopo le raccolte di poesie *Cent mil oiseaux* (Paris 1975), *Car vivre est un pays* (Caractères, Paris 1978, dalla quale è stata tradotta da Toni Maraini *La nostra strada* nella rivista "Da qui", Argo, Lecce, 1997) e *Cap Africa*, le prose *Rhaïs Hugo* (Cnrs, Paris 1986) e *Le patrimoine culturel palestinien* in collaborazione con Maher Al-Cherif (Le Sycomore, Paris 1980), e la raccolta di novelle *L'Epervier* (Spm, Paris 1994), *Orphie*, il suo ultimo lavoro, prende il titolo dal terzo poema omonimo della raccolta, suddiviso a sua volta in diciassette canti e dedicato all'aguglia che "fila la fine scintilla figlia del mare".

La ricerca della "traccia sottile dell'aguglia / che traversa la magica voga del mattino, / nel corpo fluido della notte" dà luogo a un lungo periplo che si conclude in un carico argenteo: "E l'abbondanza affonda, verso sentieri profondi, / le carene". Muoversi tra gli alfabeti erranti del poeta di una "lingua che si discioglie nella superficie caotica dove le forme cercano ancora la luce celata" non è affatto semplice.

Il passo del padre segna il percorso ritmico che conduce dal mare d'erranza alla terraferma del ritorno come un *ponte eterno*. "Il mio nome stretto nelle sue pupille / (...) Mi dona il sale della spuma e il primo verbo d'argilla".

Così, come il passo diventa sguardo e il nome vi è racchiuso, i doni del padre diventano gli orizzonti della scrittura di Moncef Ghachem che dimora sia nei canti delle prefiche che "nel risveglio di un epitaffio / nel granito e nei marmi antichi" anche se l'autore si sente appartenere ai "Nomadi del mare scuro e aspro, / Pescatori dell'aguglia erratica". Il continuo altalenare dei versi dalla mobilità marina alla stabilità terrestre ritma l'universo metaforico di Ghachem, nel quale un elemento continua nell'altro senza fratture in una circolarità armonica, pur con tutte le lacerazioni insite in ciascuno di essi. Il colloquio tra mare e terra, tra presente e passato, si articola in gesti silenziosi e allungati che generano un paesaggio solo, palpitante come un corpo. È difficile stabilire dove finisca l'orizzonte di questa unità di assenza e presenza, evocazione e senso.

Per il poeta tunisino il passato storico non è lontano da sé, la storia di Mahdia è raccontata dall'architettura dell'orizzonte costiero visto dal mare e nominata nel suo uso quotidiano del territorio: così le vestigia e i monumenti sono indicati dai nomi popolari usati dai pescatori o dai marinai come punti di riferimento nell'avvicinamento alla costa, che diventa nei versi del poeta un abbraccio lento al ritmo del remo: "E la barca fu lenta a venire / sul braccio di Cap Africa, / sulla spalla della Sentinelle / e sulla nuca del piccolo porto della Mrissa".

Il monumento e la rovina sono inglobati nel vissuto, nel proprio corpo, non sono da visitare con la curiosità turistica di qualcosa che appartiene a un tempo che non è più, sono lì a orientare il ritorno di ogni giorno. Alla penna irsuta di Ghachem non sfugge ciò che lo circonda e non esita dunque a denunciare che: "La prigione non è più nella fortezza / ma all'aria aperta tra gli ulivi".

I personaggi storici o leggendari di tutte le epoche fanno buona compagnia a quelli del porto scomparsi di recente che condividono il comune destino di appartenere a un unico passato: il pescatore di pesce luna o Nino Marino di origine siciliana, dei quali si raccontano ancora le imprese, non sono lontani dall'oggi più di quanto lo siano il fondatore di Mahdia Mahdi o la leggendaria principessa fatimida Monira. Anche il succedersi delle invasioni è la storia vissuta sul proprio corpo, nelle viscere del poeta si succedono il normanno, il maltese, lo spagnolo e un nome di forzato di galera...

Moncef Ghachem filtra i suoni di inni pagani al mare: provengono dalla preghiera di una barca ormai scheletrica o dallo sciabordio di una grotta erosa che resuscita il canto pagano. L'anarchia del mare rispetta le sue proprie leggi inflessibili: in questo forse, più che in altri contesti, va letto il sacro di un elemento che è divinità a se stesso.

Il trascorrere del tempo si misura dal frazionamento della pietra e lascia un segno tangibile nello scalpellio dell'onda incessante, si legge nella calligrafia che il mare verga sulla roccia. Ma al di là della storia e della testimonianza incisa, il tempo "va su e giù / nero e bianco sui remi". E se il tempo srotola il suo divenire sugli scalmi, è "attraverso il fuoco della lingua e la sua radice [che] il mare entra nei nostri letti / e la sua memoria ci rumina".

Il mare è dunque creatura che non dà tregua, né nell'attimo irripetibile del gesto, né nella reiterazione della memoria. Impronta di sé il sonno ed è solo ritornando al fuoco dell'origine, poco lontano dal silenzio, laddove l'essenzialità del linguaggio non ammette sbavature e ridondanze, che si può cominciare a percorrerlo. È un elemento che non dà solo la contentezza del ricevuto, ma anche la tragedia del sacrificato.

In *Barques*, un altro dei poemi che compone la raccolta *Orphie* si legge: "Il tempo che cancella i corpi con i suoi invisibili / colpi di flutti oscuri sembra unire le sue vertigini / all'immemorabile tragedia come l'uomo al pesce il pesce alla pietra e / la pietra / al mare della morte che si scrive". Il mare non incide soltanto, ma è esso stesso pagina da scrivere o luogo del già scritto, sul quale anche la morte è parte della circolarità che lo anima, di un destino forse solo da leggere, di un passato che resta presente grazie all'azione dei vivi e alla memoria dell'abisso che sovrastano. In questo stabile errare il poeta chiude il cerchio della tragedia: "Il cielo arriva nel mio corpo attraverso le pietre".

Creoli e cosmopoliti

di Patrizia Oppici

PATRICK CHAMOISEAU, **L'esclave vieil homme et le molosse**, *con un entre-dire di Édouard Glissant, Gallimard, Paris 1997, pp. 134, FF 80.*
PATRICK CHAMOISEAU, **Écrire en pays dominé**, *Gallimard, Paris 1997, pp. 319, FF 130.*

Nelle Antille, terre amare dello zucchero, la Parola che cerca di costruirsi va fatalmente verso le storie di schiavitù, scrive Chamoiseau all'inizio dell'*Esclave vieil homme et le molosse*. È con quell'abisso di totale disumanizzazione che la memoria deve continuamente confrontarsi per fare emergere la propria identità.

Questo romanzo intensamente lirico è appunto la storia della nascita di una coscienza dal magma informe della schiavitù. Il vecchio schiavo afferma con disperata dignità il suo rifiuto della cosificazione lasciando infine la piantagione, inseguito dal molosso, simbolo di tutta la ferocia coloniale. È significativo che Chamoiseau scelga come protagonista un vecchio prossimo alla morte, senza volontà di *marronage* (i *marrons* erano gli schiavi fuggiti dalle piantagioni che vivevano nelle zone più impenetrabili della foresta tropicale). Ciò significa che questo inno a un'identità ritrovata e affermata rifiuta l'epica della rivolta *marronne* che potrebbe suonare come implicita condanna della massa inghiottita dall'informe della schiavitù.

L'esclave vieil homme non vuole essere un'eccezione eroica ma la storia esemplare di un uomo che ritrova la sua identità negata. Il momento più emozionante del romanzo è proprio nel passaggio dalla terza alla prima persona della narrazione. L'assunzione del racconto in prima persona fa emergere un'identità nuova, non più compiutamente africana, ma creola, che si rafforza nel congiungimento mitico con la memoria delle popolazioni indigene sterminate.

C'è una scena, in questo racconto che si vuole fondatore, che evoca irresistibilmente, e certo volutamente, il primo romanzo di Edouard Glissant *La Lézarde* (cfr. "L'indice", 1993, n. 4): la lotta col molosso, qui come nel romanzo glissantiano, è simbolo di questa necessità di approfondimento del passato, senza il quale è impossibile una piena affermazione di sé. Ciò viene chiarito da Chamoiseau nel saggio *Écrire en pays dominé* che appare anch'esso per molti aspetti influenzato dal pensiero del maestro Glissant. Chamoiseau tuttavia sa rendere le dense problematiche glissantiane molto più abbordabili anche per un lettore non specialista; inoltre il libro è appassionante anche per l'andamento parzialmente autobiografico che l'autore gli imprime, facendo la storia del suo approdo alla scrittura, e insieme conducendo una riflessione più generale sulle condizioni in cui si trova a operare lo scrittore delle Antille francesi.

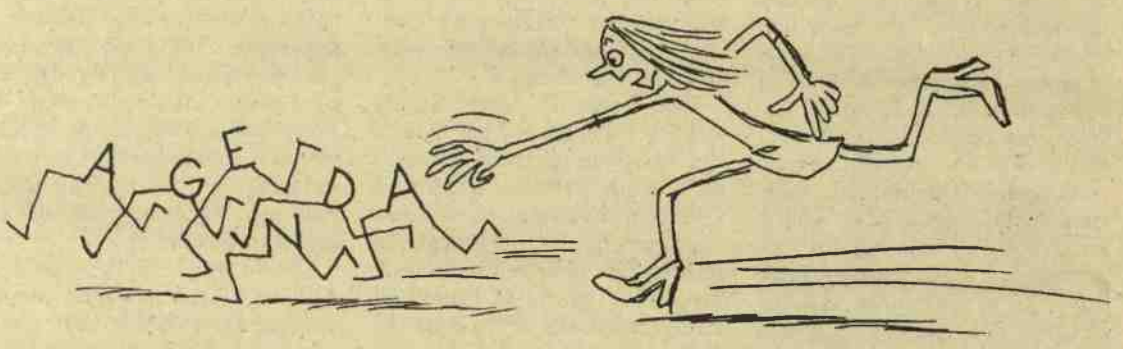
Gli eroismi terzomondisti che si ergono contro il bieco colonialismo qui non funzionano più: la politica di assistenza e di sviluppo della Francia del dopoguerra ha reso l'alienazione molto più sottile: per reagire contro la "dominazione-che-non-si vede-più", foriera di sovvenzioni statali e consumismo, Chamoiseau ripercorre le sue esperienze di giovane lettore facendo la storia della letteratura del suo paese: dai "poètes-doudous" cantori dell'esotismo e dell'assimilazione ("mi sentivo schiacciato") all'esperienza della negritudine (che Chamoiseau e gli scrittori della sua generazione dichiarano importante ma conclusa), fino alla scoperta di Glissant e di Frankétienne (scrittore haitiano che scrive in creolo). Su questi antecedenti letterari Chamoiseau fonda la sua teoria di una scrittura plurale, capace di assumere tutte le diverse istanze che formano l'individuo creolo: bianche, africane, indiane, cinesi, siriane e libanesi.

Dal miscuglio di popoli che si sono sovrapposti su queste isole nasce la creolizzazione, un'esperienza di meticciato culturale che Chamoiseau vuole valorizzare e proporre come modello nuovo e ormai valido per tutti i grandi agglomerati urbani; la creolizzazione relativizza e rifiuta le concezioni unitarie; sostituisce a un'universalità appiattente il fascino della *Diversalità* ("un'immaginario dove l'Unità umana si esprime nella diversità"). Lo scrittore ha buon gioco nel sottolineare come questa "identità aperta" sia l'unica soluzione per superare i conflitti etnici che infiammano le troppe Bosnie di questa fine millennio. E anche consapevole che questa *Diversalità* è difficile da praticare, e che i cervelli umani hanno la tendenza a cercare invece conforto in certezze granitiche e fanatismi vari. Ma è importante cominciare ad affermare, come fa Chamoiseau, la necessità di una scrittura che cerchi di tradurre l'apertura a lingue e culture diverse: "I grandi libri (...) non saranno di nessuna Nazione (...) Quelle antologie letterarie basate sulla Patria, il territorio, la razza, la lingua... saranno impraticabili".

Agenda

Leopardi. Nel bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi, tutto il 1998 è ricco di manifestazioni artistiche e culturali – promosse e coordinate dalla Giunta nazionale leopardiana – per approfondire gli studi sull'opera del poeta, sulla sua presenza fra i contemporanei e sulla fortuna internazionale dei suoi scritti. Gennaio-giugno: Pisa, mostra "Leopardi a Pisa", Palazzo Lanfranchi. Gennaio-febbraio: Roma, "Manifestazioni leopardiane in Campidoglio". 9-11 marzo: Barcellona, Convegno internazionale "Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione di Leopardi in Spagna". Aprile: Piacenza, convegno "Leopardi e Giordani". Giugno: Firenze, convegno "Leopardi e la contemporaneità"; Napoli: iniziative in omaggio a Leopardi; Recanati: commemorazione ufficiale del bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi; Recanati: incontro di poeti e studiosi di tutto il mondo e presentazione di un volume celebrativo; III Premio Leopardi "Una vita per la poesia e la letteratura"; VII Premio "Tesi di laurea su Giacomo Leopardi". Settembre, Recanati: XII seminario per studenti di lingua non italiana; X convegno internazionale di studi leopardiani. 29-31 ottobre, Birmingham, convegno "Leopardi e il libro romantico"; costituzione del centro permanente di studi "Leopardi e l'età romantica" e dell'Associazione "Amici di Leopardi in Inghilterra". Dicembre, Parigi: convegno internazionale "Leopardi nel mondo". Per informazioni: Marina Tagliaferri, tel. 0481-62385, 0335-6038130.

Benozzo Gozzoli. Nel cinquecentenario della morte del pittore, la Regione, le Soprintendenze e le università della Toscana organizzano, dall'8 all'11 gennaio, il convegno internazionale "Benozzo Gozzoli (1420-1497). Viaggio attraverso un secolo". Fra le numerose relazioni segnaliamo: 8 gennaio, Enrico Castelnuovo "Benozzo 1997"; Cristina Acidini Luchinat, "Volti noti e ignoti nella cappella dei Magi"; 9 gennaio, Francis Ames Lewis, "Autoritratti/autopresentazione di Benozzo Gozzoli"; Diane Cole, "Benozzo in Umbria"; Creighton Gilbert, "Benozzo promuove le personalità creatrici"; Antonio Pinelli, "Benozzo a Roma"; Antonino Caleca, "Fortuna critica di Benozzo"; 10 gennaio, Michele Luzzati, "Benozzo a Pisa: i documenti"; Giorgio Bonsanti, "Benozzo collaboratore dell'Angelico nella decorazione di San Marco. I restauri"; Bruno Santi, "Benozzo a San Gimignano: cronaca di un restauro"; Clara Baracchini, "Restauri a Pisa: affreschi". Il giorno 11 sono previste visite al laboratorio di restauro del Camposanto di Pisa, a San Gimignano, Certaldo, Castelfiorentino. Per informazioni: tel. 055-4382665, fax 055-4382703.



Gandhi. L'Assefa-Italia, col patrocinio della Provincia e dell'Università di Genova, promuove, nel cinquantenario della morte del Mahatma, il 30 e 31 gennaio, nell'aula magna dell'Università di Genova, il convegno "A 50 anni dalla morte del Mahatma Gandhi". Fra le relazioni: 30 gennaio, Alberto Pelissero, "Gandhi e la Bagavad-Gita" ; Luisella Battaglia, "Gandhi e il mondo vivente"; Giancarlo Zizola, "Influenza di Gandhi sui movimenti di liberazione contemporanei"; Donatella Dolcini, "Gandhi e la spiritualità dei villaggi"; Giuliano Pontara, "Gandhi e la non violenza"; 31 gennaio, Fernanda Contri, "Gandhi avvocato"; Vasantha "Gandhi educatore"; Marco Spiridon Nikiforos, "Gandhi e l'economia"; Antonino Drago, "I movimenti gandhiani o non violenti di oggi". Per informazioni: tel. 0184-501459.

Diritto d'autore. A Tokyo, il 22, 23 e 24 gennaio, editori ed esperti legali di tutti i paesi si incontrano allo scopo di discutere le nuove forme dell'editoria e di promuovere pubblicamente i loro obiettivi. L'Associazione italiana editori è rappresentata dal suo direttore, Ivan Cecchini. Questi gli argomenti di discussione: "Il ruolo creativo dell'editore", "Diritti editoriali: l'espressione legale del ruolo creativo dell'editore", "Sistemi di gestione del copyright elettronico", "Prospettive di partnership", "Esperienze asiatiche", "Commercializzazione del sistema di gestione del copyright elettronico", "Rafforzamento dei diritti". Per informazioni: tel. 02-86463091.

Premio Alinari. La Fondazione Vittorio e Piero Alinari bandisce un premio letterario dedicato al "miglior studio che abbia per oggetto i rapporti fra la letteratura e le arti figurative, la fotografia, il cinema nella cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento". Il testo, inedito – anche una tesi di laurea – non deve eccedere le 150 cartelle e va inviato in 7 copie a: Fondazione Vittorio e Piero Alinari, via Fiume 8, 50123 Firenze, entro il 31 gennaio. Il premio consiste in Lit 5.000.000 e viene assegnato dalla giuria composta da Gino Tellini, Guido Clemente, Mariapia Albano Pagni, Licia Bertani, Simone Margherini, Beatrice Paolozzi Strozzi, Andrea Ulivi. Per informazioni: tel. 055-2302057.

Napoleone. La Fondazione Primoli, col patrocinio dell'Istituto nazionale di studi romani, in collaborazione con il Museo napoleonico di Roma e la Biblioteca comunale di Milano, promuove una serie di manifestazioni in occasione del bicentenario delle imprese napoleoniche in Italia (1797-1800). Presso la sua sede – a Roma, via Zanardelli 1 – il 16 gennaio, Eugenio Ragni parla di "Il *Napoleone* di Giulio Cesare Santini"; 23 gennaio, Piero Crociani, "Le forze armate della Repubblica Romana"; 30 gennaio, Jean-François Arrighi, "La quadreria del cardinale Fesch"; 6 febbraio, Luigi Biscardi, "La Rivoluzione francese e la Rivoluzione napoletana nel giudizio di Vincenzo Cuoco"; 13 febbraio, Roberto Cincotta, "Ripercussioni romane e francesi dell'attentato a Bassville"; 20 febbraio, Massimo Colesanti, "L'*incipit* della *Chartreuse de Parme*". Per informazioni: tel. e fax 06-68801136.

Archivi popolari. Ottavo seminario degli Archivi della scrittura popolare, a Rovereto, il 30 e 31 gennaio, sul tema : "Gli archivi autobiografici in Europa. Tradizione e prospettive a confronto", a dieci anni dalla nascita dell'Archivio della scrittura popolare di Trento. Tre le sezioni: "Archivi autobiografici in Europa" – dedicata alle iniziative più importanti riguardanti la raccolta e la conservazione delle scritture autobiografiche (Quinto Antonelli, Giuliana Franchini, Marianne Gullestad, Charlotte Heinritz, Anna Iuso, Piotr Jakubowski, Dorothy Sheridan, Saverio Tutino, Anni Vilkko). "Gli archivi e i saperi", per riflettere sul rapporto che si è venuto a creare fra i materiali raccolti e il loro utilizzo (Pietro Clemente, Antonio Gibelli, Philippe Lejeune, Giovanni Rovere). "Gli archivi: memoria e identità", in cui si discute della rilevanza e dell'utilizzabilità dei materiali depositati negli archivi e sul ruolo di politica culturale che gli archivi stessi dovrebbero ricoprire in questa fase storica (Remo Bodei, Alberto Cavaglion, Daniel Fabre, Paolo Jedlowski, Annamaria Rivera). Per informazioni: tel. 0461-982483, 0461-233643.

Prezzi e libri. La Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri organizza, il 29 e 30 gennaio, presso la Fondazione Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, il convegno "Prezzo fisso o prezzo libero? Il tema del prezzo del libro nel contesto europeo". Fra i relatori: John Clement, "Geografia ed economia del prezzo, un quadro della situazione attuale"; Frank Wossner, "La struttura del mercato europeo del libro e le conseguenze della fine dell'imposizione del prezzo"; Federico Motta, "Italia: le aspettative degli editori da una legge sul libro"; Nigel Newton, "Gran Bretagna: strategie delle case editrici dopo l'abolizione del Net Book Agreement"; Pierre Cohen Tanugi, "Francia: la legge del libro ha cambiato il mercato?"; Volker Neumann, "Germania: l'importanza della imposizione del prezzo per il commercio librario estero"; Dieter Schormann, "Germania e Austria: una lingua, due mercati, due regimi". Per informazioni: tel. 02-794867.

Donne e utopie. La Società di esperte nei linguaggi della formazione, insieme all'Istituto italiano per gli studi filosofici, organizza a Napoli, Palazzo Serra di Cassano, via Monte di Dio 14, nei giorni 23 e 24 gennaio, il convegno "Le utopie delle donne". Questi gli interventi: Vita Fortunati, "Le forme dell'utopia femminile"; Rosa Maria Loretelli, "La storia ma con umiltà: gesto ironico e utopia femminista in Mary Astell (1666-1731)"; Rosella Mamoli Zorzi, "Utopie e distopie canadesi"; Luisa Ricaldone, "Giuseppina Lorena-Carignano: un'utopista nel Piemonte della seconda metà del Settecento"; Rita Svandrlik e Uta Treder, "Il lavoro della speranza: le scrittrici tedesche e il pensiero utopico"; Anna Scacchi, "Alcune lo stanno già facendo: le pragmatopie di Charlotte Perkins Gilman"; Annarita Buttafuoco, "L'utopia di un mondo comune: il movimento internazionale delle donne nella prima metà del Novecento"; Amalia Signorelli, "Ragione, razionalità e ragionevolezza: le utopie quotidiane delle donne". Per informazioni: tel. 081-7413810.

Premio Terracini. Il Colegio de Salamanca, con il Comune di Torino, indice il primo premio nazionale "Lore Terracini" per poesie in lingua spagnola, a tema libero, inedite. Le poesie non devono superare i 60 versi e vanno inviate entro il 31 gennaio al Colegio de Salamanca, piazza Vittorio Veneto 21, Torino. Il premio consiste in Lit 1.000.000 e verrà assegnato da una giuria composta da: Luigi Beccaria, Antonio Melis, Angelo Morino, Aldo Ruffinatto. Per informazioni: Colegio de Salamanca, tel. 011-835745.

di Elide La Rosa

Archivio

❑ *Editori Riuniti* ha pensato di rinnovare la sua collana di volumetti di avviamento alle diverse discipline "Libri di base". Tra i nuovi titoli: Tullio De Mauro, *Guida all'uso delle parole*; Italo Mazzitelli, *Guida alla scoperta del cielo*; Giuliano Spirito, *Grammatica dei numeri;* François de Fontenette, *Il processo di Norimberga*.

❑ *Baldini & Castoldi* da tempo ha rinnovato la veste grafica della collana "Eguali&Liberi. Mythos (Una Biblioteca per la Sinistra)" curata da Michelangelo Bovero, Giovanni De Luna, Mario Dogliani e Marco Revelli. Sono usciti *La legge* di Thomas Mann con introduzione di Mario Dogliani, *L'universo concentrazionario* di David Rousset con introduzione di Giovanni De Luna e *La cospirazione* di Paul Nizan con introduzione di Piergiorgio Bellocchio.

❑ *Bompiani:* nuova veste grafica anche per la collana "Classici", che presenta le opere di Romano Bilenchi e in due volumi quelle di Luigi Meneghello.

❑ *Giuffrè* ha inaugurato la collana "Le nuove leggi penali. Commenti a prima lettura", coordinati da Andrea Antonio Dalia e Marzia Ferraioli.

❑ *Pezzini*, piccolo editore di Viareggio, ha affidato a Fabio Flego la cura di una collana di inediti dal titolo "Pagine d'arte". I primi scritti sono di Bigongiari, Viani e Macrì.

❑ *Il leone verde* è una nuova casa editrice che intende specializzarsi nella pubblicazione di testi di padri della chiesa, mistici, asceti e maestri spirituali di diverse correnti e tradizioni. La sua produzione si divide in due collane: "Biblioteca per l'anima" e "L'isola".

Camilla Valletti

Hanno collaborato

Mario Barenghi: ricercatore d'italiano all'Università di Udine. È tra i curatori dell'edizione delle opere di Italo Calvino pubblicati presso i Meridiani Mondadori.
Giorgio Bignami: medico, direttore del laboratorio di fisiopatologia di organo e sistema all'Istituto Superiore di Sanità di Roma.
Giovanni Cacciavillani: direttore del dipartimento di francesistica dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia; ha curato un'edizione commentata della *Nausea* di Sartre (Einaudi Scuola, 1994).
Giulia Carluccio: dottore di ricerca in discipline dello spettacolo all'Università di Bologna, docente a contratto di storia del cinema italiano al Dams di Torino, vicepresidente e responsabile del settore scuola dell'Aiace di Torino.
Elena Carmagnani: dottoranda in architettura a Parigi.
Luisa Castellani: dottore di ricerca dell'Università di Torino, è borsista del Centro di Studi sui Lombardi e sul Credito (Asti).
Anna Cattana: si occupa di lessicologia; collaboratrice editoriale.
Vittorio Coletti: insegna storia della lingua italiana all'Università di Genova.
Marina Colonna: insegna microeconomia all'Università di Napoli.
Edoardo Esposito: insegna all'Istituto di filologia moderna dell'Università di Milano (*Metrica e poesia del Novecento*, Angeli, 1992).
Fabio Dei: dottore di ricerca presso l'Università di Siena in discipline etno-antropologiche.
Gianni D'Elia: poeta e narratore (*Gli anni giovani*, Transeuropa, 1995; *Congedo della vecchia Olivetti*, Einaudi, 1996).
Costanza Ferrini: conduce da quattro anni una ricerca sulle letterature contemporanee del Mediterraneo. Ha curato la sezione letteraria del volume *I paesi del Mediterraneo*, Iscos, Roma 1996.
Giovanni Filoramo: insegna storia del cristianesimo all'Università di Torino.
Alessandro Fo: insegna letteratura latina all'Università di Siena (ha curato Rutilio Namaziano, *Il ritorno*, Einaudi, 1992).
Ursula Isselstein: insegna letteratura tedesca all'Università di Genova.
Lucetta Levi Momigliano: storica dell'arte, curatrice degli arredi e delle collezioni del Castello di Masino per il Fondo Ambiente Italiano.
Luigi Malerba: scrittore. Ha pubblicato *Itaca per sempre* (Mondadori, 1997).
Michele Marangi: critico cinematografico, svolge attività didattica per l'utilizzo del cinema nell'approfondimento di tematiche sociali.
Walter Meliga: ricercatore di filologia romanza all'Università di Ferrara.
Nicola Merola: insegna letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università della Calabria.
Carlo Migliaccio: dottorando in filosofia all'Università di Tolosa, collabora alla cattedra di filosofia teoretica I dell'Università di Milano. *Musica e utopia*, Guerini 1995; *Debussy*, Mursia 1997.
Angelo Morino: insegna lingue e letterature ispanoamericane all'Università di Torino. Ha pubblicato *Cose d'America*, Sellerio, 1995; *Il cinese e Marguerite*, Sellerio, 1997.
Umberto Mosca: critico cinematografico, collabora con le riviste "Cineforum", "Rockerilla", "Panoramiche" e "Garage".
Maria Teresa Nesci: si occupa di lessicologia; collaboratrice editoriale.
Patrizia Oppici: ha pubblicato studi su Proust e sulla letteratura francese del Settecento.
Sergio Pent: insegnante. Ha pubblicato saggi sull'opera di Bellow e Quarantotti Gambini per "Uomini liberi".
Cesare Pianciola: si occupa di filosofia contemporanea. È condirettore di "École" e redattore di "Laicità".
Marinella Pigozzi: insegna storia della critica d'arte all'Università di Bologna; si è occupata di scenografia emiliana dal Seicento all'Ottocento.
Donatella Pini: insegna lingua e letteratura spagnola all'Università di Padova.
Barbara Piqué: insegna all'Università di Viterbo; si occupa di letteratura francese del Seicento.
Nicola Pomponio: si occupa di filosofia, musicologia e teologia. Collabora alla rivista "Fenomenologia e società".
Massimo Quaglia: docente di cinema dell'Aiace di Torino e membro della redazione della rivista cinematografica "Garage".
Francesco Roat: consulente editoriale. Collabora a quotidiani riviste.
Francesca Rocci: dottore di ricerca in storia moderna all'Università di Torino, coordina la redazione della *Storia di Torino* dell'Accademia delle Scienze.
Francesco Rognoni: ricercatore di letteratura angloamericana all'Università di Udine.
Gianni Rondolino: storico del cinema, insegna all'Università di Torino.
Paolo Rossi: collabora con l'Aiace di Torino ed è membro del comitato di redazione di "Garage".
Giulio Schiavoni: insegna lingua e letteratura tedesca all'Università di Torino. Ha tradotto e curato Georg Büchner, *Woyzeck*, Rizzoli, 1995.
Ugo Serani: pubblicista, si occupa di letteratura portoghese.
Bernard Simeone: scrittore, traduttore, direttore della collana italiana "Terra d'altri" delle edizioni Verdier. Collabora alla "Quinzaine littéraire".
Pietro Spirito: giornalista al "Piccolo" di Trieste, collabora al mensile "Alp".
Ferdinando Taviani: fa parte dell'International School of Theatre Anthropology; è insegnante di storia del teatro e dello spettacolo all'Università dell'Aquila (*Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-1997*, Textus, 1997).
Nicola Tranfaglia: insegna storia contemporanea all'Università di Torino (*La prima guerra mondiale e il fascismo*, Utet, 1995).
Stefano Verdino: redattore di "Nuova Corrente", ha pubblicato studi sulla poesia contemporanea e sulla letteratura del Cinquecento.

Sul prossimo numero

Elisabetta d'Erme
LE CENERI DI ANGELA
di Frank McCourt

Claudio Pogliano
DEMOGRAFIA TOTALITARIA
di Carl Ipsen

Margherita Versqui
GEORGE GROSZ E GLI ANNI BERLINESI

Editrice
"L'Indice S.p.A."
Registrazione Tribunale di Roma n. 369 del 17/10/1984

Presidente: *Gian Giacomo Migone*
Amministratore delegato: *Maurizio Giletti*
Consiglieri: *Lidia De Federicis, Delia Frigessi, Gian Luigi Vaccarino*

Redazione: *Via Madama Cristina 16, 10125 Torino; tel. 011-6693934 (r.a.) - fax 6699082*
e mail: lindice@tin.it
Ufficio abbonamenti: *tel. 011-6689823 (dal lunedì al venerdì 9-13).*

Ufficio pubblicità: *Emanuela Merli - Via Dei Mille 14, 10123 Torino;*
tel. 011-887705 - fax 8124548.

Abbonamento annuale (11 numeri corrispondenti a tutti i mesi, tranne agosto)
Italia: Lit 88.000.
Europa (via superficie): Lit 110.000; (via aerea): Lit 121.000.
Paesi extraeuropei (solo via aerea): Lit 147.000.
Numeri arretrati: *Lit 12.000 a copia per l'Italia; Lit 14.000 per l'estero.*
Gli abbonamenti vengono messi in corso a partire dal mese successivo a quello in cui perviene l'ordine.
Si consiglia il versamento sul conto corrente postale n. 37827102 intestato a L'Indice dei libri del mese - Via Madama Cristina 16 - 10125 Torino, *oppure l'invio di un assegno bancario "non trasferibile" all'Indice, Ufficio Abbonamenti, via Madama Cristina 16 - 10125 Torino.*

Distribuzione in edicola: *So.Di.P., di Angelo Patuzzi, via Bettola 18,*
20092 Cinisello B.mo (Mi); tel. 02-66030.1.

Distribuzione in libreria: *Pde, via Tevere 54, Loc. Osmannoro, 50019 Sesto Fiorentino (Fi)*
tel. 055-301371.

Librerie di Milano e Lombardia: *Joo - distribuzione e promozione periodici,*
via Filippo Argelati 35, 20143 Milano; tel. 02-8375671.

Fotocomposizione: *la fotocomposizione, Via San Pio V 15, 10125 Torino.*

Stampa presso So.Gra.Ro. (via Pettinengo 39, 00159 Roma) il 30 dicembre 1997.

"L'Indice" (USPS 0008884) is published monthly except August for $ 99 per year by "L'Indice S.p.A." - Turin, Italy. Periodicals postage paid at L.I.C., NY 11101 Postamster: send address changes to "L'Indice" c/o Speedimpex Usa, Inc.-35-02 48th Avenue, L.I.C., NY 11101-2421.

Comitato di redazione

Presidente:
Cesare Cases
Enrico Alleva, Alessandro Baricco, Piergiorgio Battaggia, Gian Luigi Beccaria, Riccardo Bellofiore, Mariolina Bertini, Bruno Bongiovanni, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Franco Carlini, Enrico Castelnuovo, Guido Castelnuovo, Anna Chiarloni, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Alberto Conte, Sara Cortellazzo, Piero Cresto-Dina, Lidia De Federicis, Giuseppe Dematteis, Michela di Macco, Aldo Fasolo, Franco Ferraresi, Giovanni Filoramo, Delia Frigessi, Anna Elisabetta Galeotti, Claudio Gorlier, Martino Lo Bue, Filippo Maone, Diego Marconi, Franco Marenco, Luigi Mazza, Gian Giacomo Migone, Angelo Morino, Alberto Papuzzi, Cesare Pianciola, Tullio Regge, Marco Revelli, Gianni Rondolino, Franco Rositi, Giuseppe Sergi, Gian Luigi Vaccarino, Anna Viacava, Dario Voltolini, Gustavo Zagrebelsky.

Direzione:
Alberto Papuzzi (direttore editoriale), Franco Ferraresi (direttore responsabile).

Redazione:
Camilla Valletti (redattore capo), Guido Bonino, Norman Gobetti, Daniela Innocenti, Elide La Rosa, Tiziana Magone.

Ritratti: *Tullio Pericoli* Disegni: *Franco Matticchio*

Martin Eden: *Elide La Rosa, Dario Voltolini*

Effetto Film, *a cura di Sara Cortellazzo, Norman Gobetti, Gianni Rondolino con la collaborazione di Giulia Carluccio e Dario Tomasi*

Strumenti, *a cura di Lidia De Federicis, Diego Marconi, Camilla Valletti*

Mondo, *a cura di Mariolina Bertini, Guido Bonino, Anna Chiarloni, Aldo Fasolo, Claudio Gorlier, Franco Marenco, Tullio Regge*

Progetto grafico: *Agenzia Pirella Göttsche*

Avete mai sentito il suono della libertà?

in edicola

SUDAFRICA
il ritmo dell'arcobaleno

Una versione dell'inno dell'AFRICAN NATIONAL CONGRESS oggi inno nazionale del paese.
Una canzone di JOHNNY CLEGG dedicata a NELSON MANDELA. Tutte le sonorità più affascinanti di un popolo e della sua musica.

SUDAFRICA, il ritmo dell'arcobaleno, è il primo CD di una collana ispirata ai ritmi, alle voci e ai suoni senza latitudini della MUSICA DEL MONDO.

l'Unità

il CD con un fascicolo curato da INTERNAZIONALE a 16.000 lire